SD&8T-Q



20世纪上半期中国文学的现代意识

张新颖 著

生活·讀書·新知 三联书店

三联·哈佛燕京学术丛书

SDX & HARVARD-YENCHING ACADEMIC LIBRARY

张新颖这部著作在理论上的创新与个案研究上的突出个性，无疑是对当前比较文学领域和20世纪中外文学关系研究疲软状态的一次整体性的提高。著作消解传统以西方为中心的所谓“影响研究”的方法，创立出“中国现代意识”这一概念，并整合了其与世界格局下各种现代意识的平等对话的历史，使中国新文学中的现代主义创作思潮不再被看成是西方文化的接受体或派生物，从根本上改变了中外文学关系的研究思路。其行文流畅而达意，资料丰富而扎实，论述新颖而不饰，均略而不述。

——陈思和

《20世纪上半期中国文学的现代意识》是我近年来看到的极少数优秀博士论文中的一部。它最大的优点，就是能够站在对“全球化”问题的较为透彻的分析立场上，摈弃通常所使用的“冲击——反应”模式，从文学的角度，描绘出近代以来“外来”与“本土”因素交相作用而产生的现代中国的“现代意识”的复杂状况。这样相当深入的描述，是将80年代中期以来中国新文学研究的不断进展，向前又推进了一步。它的学术价值，也由此得到确立。

这部著作充分显示了作者清晰的思辨能力和敏锐细致的文学分析才能。在今天的年轻一代学人中，能这样把两方面的才能结合在一起的，并不多见。

——王晓明

ISBN 7-108-01606-0

9 787108 016065 >

ISBN 7-108-01606-0/I·294 定价：18.00元

三联 ◉ 哈佛燕京学术丛书

20世纪上半期中国文学的现代意识

生活·讀書·新知 三联书店

Our Academic Books
are subsidized by
the Harvard - Yenching Institute,
and we hereby express
our special thanks.

图书在版编目(CIP)数据

20世纪上半期中国文学的现代意识/张新颖著. -北京:生活·读书·新知三联书店,2001.12
(三联·哈佛燕京学术丛书)
ISBN 7-108-01606-0

Ⅰ.2… Ⅱ.张… Ⅲ.现代文学-文学理论-文学研究-中国 Ⅳ.I206.6

中国版本图书馆CIP数据核字(2001)第061610号

责任编辑 许医农
封面设计 宁成春
出版发行 生活·读书·新知三联书店
(北京市东城区美术馆东街22号)
邮　　编 100010
经　　销 新华书店
排　　版 北京新知电脑印制事务所
印　　刷 北京市宏文印刷厂
版　　次 2001年12月北京第1版
2001年12月北京第1次印刷
开　　本 850×1168毫米 1/32　印张 9.625
字　　数 180千字
印　　数 0,001—5,000册
定　　价 18.00元

——

责任编辑：许医农

本丛书系人文与社会科学研究丛书，
面向海内外学界，
专诚征集中国中青年学人的
优秀学术专著（含海外留学生）。

•

本丛书意在推动中华人文科学与
社会科学的发展进步，
奖掖新进人材，鼓励刻苦治学，
倡导基础扎实而又适合国情的
学术创新精神，
以弘扬光大我民族知识传统，
迎接中华文明新的腾飞。

•

本丛书由哈佛大学哈佛－燕京学社
（Harvard－Yenching Institute）
和生活·读书·新知三联书店共同负担出版资金，
保障作者版权权益。

•

本丛书邀请国内资深教授和研究员
在北京组成丛书学术委员会，
并依照严格的专业标准
按年度评审遴选，
决出每辑书目，保证学术品质，
力求建立有益的学术规范与评奖制度。



张新颖 1967年生于山东招远。文学博士，现任教于上海复旦大学中文系。主要从事20世纪中国文学、中外文学关系研究和当代文学批评。主要论著有《栖居与游牧之地》（学林出版社，1994）、《歧路荒草》（上海人民出版社，1996）、《迷失者的行踪》（复旦大学出版社，1998）、《文学的现代记忆》（台湾东大图书公司，2001）等；译作《丛林之书》（海南出版社，1997）、《人之子——耶稣》（广西师大出版社，2000）。另编有《储安平文集》（东方出版中心，1998）、《中国新诗：1916—2000》（复旦大学出版社，2001）。

三联·哈佛燕京学术丛书

第七辑

正义的两面　慈继伟著

无调式的辩证想象
——阿多诺《否定的辩证法》
的文本学解读　张一兵著

大河移民上访的故事
——从“讨个说法”到
“摆平理顺”　应　星著

20世纪上半期中国文学的
现代意识　张新颖著

中古中国与外来文明　荣新江著

中国清真女寺史　水镜君　玛利亚·雅绍克著

法国戏剧百年（1880—1980）　宫宝荣著

目　录

Contents

导论　20世纪上半期中国文学现代意识的基本状况

一

虽然我愿意尽可能朴素地指称我要讨论的重点和中心，但"现代意识"这个词组还是会不可避免地引起纷繁的、包含着诸多差异性的联想和观念，这不仅因为"意识"的不确定性，更因为对这个难以把握的词进行限定的"现代"，本身就是一个众说纷纭、具有多向度阐释可能性的概念。很显然，"现代意识"不可能是朴素的。可是，我们不能还没有起步就陷在语言的泥淖里挣扎不已，如果没有非凡的能力，那结果恐怕就是徒劳的，更糟糕的是，越挣扎陷得越深，最终没顶了。我这样说好像是一上来就为自己避难就易的企图开脱，其实确是不得不然的。事实上，在实际的讨论展开之前，不可能预先设定和规范讨论对象的复杂

性，在达到目标之前，我们也不可能预知我们达到的境地的全部情形，甚至，我们并不能确知我们最终会走到哪里。

这却并不是说将要展开的讨论是毫无指向性的、完全放任的盲动，"现代意识"尽管歧义丛生，仍然能够划出一个丛生的大致范围；而且，在我个人的论述中，它主要指的是以现代主义的文化思潮和文艺创作为核心的思想和文学意识。这样一来，就基本上可以表明，它是对工业革命以来现代化的社会运动，以及与之相应的追求现代性的心理模式和思想文化表述的质疑、反省和批判，它是时代进程中的不和谐音和无组织的捣乱行为（那些能量足够大的捣乱者的破坏性甚至是致命的，会摇动某种文明的基础），这些令人扫兴的声音和举动，往往来自于从历史大趋势中脱离出来固执地走上岔路和迷途的不合时宜的少数和孤独的个人。可是，在强调对立和反抗性的同时，还必须注意到，现代意识和现代化的过程、现代性的追求是相生相伴的，譬如说，它是在进步的过程中发现和揭示进步的异化、反叛和挑战世俗生活进展的信仰的。提及这样的事实也许有助于我们理解现代意识的历史意义：它是在动态的展开过程中维持着一种紧张性的历史平衡。这样的事实还提醒我们注意更多的复杂性："现代或现代派艺术的最为有趣的事是它奇怪地与现代世界交往的方法，接受和溺爱它的许多方面，同时又压制、批评和企图破坏其他的方面。"也就是说，如果完全无视或抹杀前者、单独以后者为全部特征，显然是有违实际情形的。另一方面，也不能以所谓的复

杂性来掩盖构成意义的主导特征，这也正是我个人的论述中所认同的现代意识以及与此相应的现代文学艺术，“它是一种批判性的艺术，常常显然是一种反历史主义的艺术，在思想上不希望为时代或任何既得利益服务，同时，对许多政界人士所拥护的未来的乌托邦一点也不欣赏。艺术可能表明时代的思想，不论是哲学的还是意识形态的；它可能提出或制定时代的某些政治主张。但是它的政治活动基本是文化的政治活动，为了它自己艰难的目标描绘出它自己艰难的道路。确实，许多现代艺术中最好的作品已经最终作了坚定的选择——反对历史进程为我们决定一切的要求；它们通过历史的重大变形改变了我们在历史中的地位；并让我们接近威・勃・叶芝所谓的‘永恒的技艺’。”[1]

不言而喻，上述的观念是基于欧美的文化和文学的历史情形而建构出来的，但是我要描述和讨论的是中国文学的问题。对此需要表明的是，这其中的一系列问题，并不能等同于西方现代意识对中国文学的影响，也不可含混为中国文学中的西方现代意识。在这两种通常的比较文学研究模式中，前者探讨的重点是两者之间的关系，而且是一种单向的出口——进口的文化和文学贸易关系；而后者，正像它本身已经清楚地表明的那样，探讨的是中国文学中的西方问题。在实际的研究中，这两者还往往混为一谈，纠缠

[1] 马尔科姆・布雷德伯里（Malcolm Bradbury）《现代化与现代意识》，《现代主义文学研究》（上）第18至19页，中国社会科学出版社1989年5月第1版。“永恒的技艺”出自爱尔兰诗人叶芝的名诗《驶向拜占廷》的第三节：“……请求你把我收进／那永恒不朽的技艺。”

不清。我这样说并非否认这种研究的价值和意义，相反，我自己也正可能要从这里开始，并且还要充分吸收和利用这种研究的成果，来描述和讨论中国现代文学自身的问题——也就是说，我关注的重点不在于双边关系，而且更重要的是，关注重心的转变内涵了基本立场的转变：在未必自觉的西方中心论的作用之下，中国现代文学自身的问题往往变成了西方思想、意识乃至文学技巧在中国文学中的投影，中国文学自身的问题被挤压掉了因而它自身就被当成了一面扁平的、只具有映照功能的镜子，特别是关于现代意识的探讨，这种倾向尤为突出；而我想讨论的却是中国现代文学和中国的现代意识。所以，如果不嫌重复，我论述的问题其实可以笨拙地标示为：20世纪上半期中国文学的中国现代意识。

我好像为了克服自己不愿意认同的倾向而过分强调了一种西方与中国的对立，如果会引起这样的误解，那么我就得赶紧说明，我之所以在“现代意识”前冠以“中国”一词，是凸现身处中国自身的历史情境之中的中国主体的思想、文化和文学反应，而自19世纪中后期以来，所谓中国自身的问题、中国文学自身的问题，都已经不可能再是一个封闭的自我内部的问题，而必须在世界格局的范围内加以考察。因此，中国现代意识并不是一个和西方现代意识相隔绝、相对立的概念，它接受西方现代意识的启迪和激发，同时它更是从自身处境中生成、并对自身的历史和现实构成重要意义。简单一点说，屡屡出现的“自身”这个词，其实是坚持和凸现中国主体性的存在。拒绝接受外来事物和思

想固然可怕，因为这会遏制主体继续生长、变化的可能性；可是在外来新奇的事物和思想中丧失主体性也同样可怕，因为在外力之中消亡和由于自身活力枯竭而消亡同样是消亡。接受和产生一种带有普遍性的现代意识，并不意味着舍弃自我主体；而且我们知道，统称的西方现代意识和西方现代主义文学，其实也是多个国家和地区、多种民族和语言的意识主体和文学主体的组合，既没有统一的西方，也没有抹平了差异性的西方现代主义，从地理分布上讲，柏林、维也纳和布拉格、彼得堡、芝加哥和纽约、巴黎、伦敦，各有各的现代意识和现代主义[1]，它们的相通并不遮掩它们的差异，更不取消它们各自的意义。

清末译介西方近代思想产生了巨大影响的重要思想家严复，晚年曾在一封信中评论新知识分子，说："晚近中国士大夫，其于旧学，除以为门面语外，本无心得，本国伦理政治之根源盛大处，彼亦无真知，故其对于新说也，不为无理偏执之顽固，则为逢迎变化之随波。何则？以其中本无所主故也，……此辈人数虽众，大都富于消极之道德，乏于积极之勇气……"[2]从这段话中，我们应该能够读出，严复着眼的根本处，不在于从旧学还是新说中选择其一，而是中国近代主体的生成、发展和确立。这一线索贯穿了严复思想的始终，从他早年对斯宾塞、赫胥黎、穆勒、甄克思的

[1] 可参看马尔科姆·布雷德伯里和詹姆斯·麦克法兰(James Mcfarlane)合编的《现代主义》，上编第三部分是关于"现代主义的地理分布"的论述，中译本由上海外语教育出版社1992年6月出第1版。

[2] 《严几道晚年思想(严几道与熊纯如手札)》第113页，台北崇文书店1974年版。

译介，一直延续到晚年所谓的“背离西方退回传统”（如果充分注意到严复思想一脉相承的线索，就能够看出这一通常的概括显然是表面化的、不确切的[1]）。如果没有这样的主体性建设，无论是旧学还是新说，都无助于应对自身的处境并产生真实的意义。

中国现代意识的发生，其题中应有之义就包括了对近代思想的反省和批判。一个非常有意思的现象是，中国现代意识的先觉者，在倡言现代意识的初始就突出强调了现代主体的位置极其不可或缺的重要性，其大致的思路和关注重心，几近如上述严复所言。像章太炎这样的与严复差异甚大的思想家，在对流行的近代新说进行言辞激烈的批判的时候，他的一个重要的前提就是这些新说是否深刻地切入了信奉者的内心和中国的历史现实处境，而他进行批判的依据和资源则力图从本国思想文化之“根源盛大处”求得，以期创造出一个“依自不依他”的中国传统和中国主体。受过严复译介思想强烈影响、同时又是章太炎的学生的青年鲁迅，更是把他老师的前提置于思想的中心，在他看来，对近代思想引发的“逢迎变化之随波”的批判比对近代思想本身的批判更为紧要，他甚

[1] 萧公权曾这样概括严复的思想及其变化：“严复深受19世纪英国达尔文、斯宾塞尔及赫胥黎诸学者之影响，故其维新言论每以《天演论》为根据。严氏深信人类求存不可不适境自变，而一切改变又当循序渐进，不容躐等。此二者乃其学说之基本，殆始终未尝动摇。方清季闭塞之时，顽固者株守故常，惮于改辙。严氏乃大明变革之义以矫之，其议论遂偏于激进。及民国以后，风气大开，浮嚣之士或欲尽弃旧日文教。严氏持守旧之说以矫之。严氏主张虽先后不同，吾人未可遽断为自相违迕也。”《中国政治思想史》（三）第754—755页，辽宁教育出版社1998年3月第1版。

至愤激地表示出这样的意思：就算你那些新说都是正确的，可是因为没有立基于个人自身的历史和现实境遇，没有从个人最深切处出发，不过是唯顺大势而发声，所以是靠不住的；而且正因为那些思想是正确的、新颖的，但其正确性其实依据于多数或外来权威而非依据自己或民族的内心，所以，这样的随波逐流者应该称为“伪士”，而“伪士当去，迷信可存，今日之急也”[1]。由此来理解他的“别求新声于异邦”，应该更能感受到个人和民族主体在他思想中的分量和位置。

立基于现代主体的自觉建构及其顽强坚持，才有可能或偏离或突破一般性的、容易获得普遍认同、乃至于形成文化潮流或主干的社会思想观念的种种制约和束缚，产生出具有反思深度的清醒的现代思想和意识。19世纪以来，一方面是中国社会和文化制度自身的衰朽，一方面是外国殖民势力的侵犯，同时暴露出深重的双重危机。作为危机的一种焦虑式反应，一些应对性的新的思想观念逐渐成型了。王晓明有一个很精当的比喻，他说，“在很大程度上，危机感就像是当时中国社会最肥沃的一片精神土壤，经过它的反复作用之后，有一些思想种子就这么异常粗壮地生长起来了。”他分析和强调四种观念对近现代思想文化变迁的重要作用：一是注重对抗性的世界/国家观念。这起因于

[1] 《破恶声论》，《鲁迅全集》第8卷第28页，人民文学出版社1981年第1版。对鲁迅这一思想的阐释可参看伊藤虎丸著《亚洲的“近代”与“现代”》一文，收入作者的《鲁迅、创造社与日本文学》一书，北京大学出版社1995年2月第1版。

原有的唯我独尊的“天下”观念的破产以及对世界的基本图景和格局的被迫性接受，从而引发出如何理解域外强国和中国的关系问题。19世纪晚期，虽然有少数对西方了解较多的人（如马相伯、严复）试图纠正对抗性的思路和想法，但那种中国不变革就要遭受奴役，一旦变革又将可主宰世界的看法却更加普及，康有为、梁启超等人在这方面起了极大的宣传作用，而严复的《天演论》则在较深的思想层面上起了相同的作用。这种强调现代国家关系中对抗性因素的看法对现代中国文化产生了非常深刻的影响。二是一种历史“进步”的“规律”的观念。当时的知识分子用各种采自域外的思想材料，迅速构造出一个迥异于传统士大夫信奉的历史循环论的历史不断进步的“规律”来，既符合了摆脱危机的普遍愿望，又能够消除人们对现状的悲观看法，它甚至可以支撑那种中国必将迅速富强并称霸的信念。王晓明甚至断言，由《新青年》创刊而展开的新文化运动，其核心的文化理念即建基于这种笃信“历史规律”的意识。三是一种把社会、国家、民族之类的集体性事物看得至关重要的观念，五四时期到30年代对“国民精神”、“国民道德”之类的强烈关注，就是突出的例证。四是在社会、政治变革的意义上特别重视文化、艺术和思想的作用，而忽略其非政治性、非实用价值的观念。“如果说清末民初30年间，经过康有为、严复和陈独秀、胡适这两代人的努力，在一部分文化人中间，确实形成了一套以救世为宗旨，以欧美和日本为榜样，深具乐观意味的思想话语，那么，由于20年代以后中国社会内外环境诸种因素的持续作用，这套话

语还逐渐生长为一个新的文化传统的主干。”[1]大致上可以说，我们所要探究和讨论的中国现代意识，正是以此为基本的社会、思想和文化的背景——更准确一点说，中国现代意识正是处在这样的社会、思想和文化的处境中，并且对这样的处境不安、怀疑，进而产生出感受的深度、反思的距离和批判的力量。

二

19世纪末20世纪初，域外新说特别是西学的引进，成为当时先进知识分子以极大热情从事的一项工作。除严复、梁启超等以外，更为年轻的王国维于此用力甚深，有研究者统计他署名和未署名的译文字数以百万计，广及13个方面，而以哲学、教育学、心理学为大宗。[2]尤为突出的是他对现代西方哲学的译介和运用，从他早期一系列个人色彩极浓的哲学、美学论文和文学批评、乃至诗词创作当中，不难发现叔本华和尼采学说的深刻印记，而且他把外来的思想融入了自我个体生命的内部，使之从外在的东西变为感同身受的切己内容。1904年，27岁的王国维撰《红楼梦评论》，立脚于叔本华的理论，通过对一部中国古典名著

[1] 王晓明与陈思和的对话《知识分子的新文化传统与当代立场》，载《当代作家评论》1997年第2期。

[2] 佛雏《王国维引进西学述略》，为《王国维哲学美学论文辑佚》一书的附录之一，载第400—406页，华东师范大学出版社1993年12月第1版。

的全新解释，勾画了一幅由意志、欲望、痛苦、解脱等诸要素环环相生、节节相扣而其中又有绝大之疑问存焉的人生图景。

稍晚一些时候，1907年，鲁迅作《文化偏至论》和《摩罗诗力说》，发表于次年的《河南》月刊；这一年的《河南》还发表了没有写完的《破恶声论》。这三篇论文和两册《域外小说集》集中体现了辛亥革命前鲁迅的现代思想意识。《摩罗诗力说》所述的是以拜伦为"宗主"的"摩罗诗派"，在思想和艺术风格上大多可归为浪漫派或"前现实主义者"，可是鲁迅却程度不等地为他们涂上了尼采的色彩，做了接近现代思想意识的变形，而且这篇文章的题记就出自《查拉图斯特拉如是说》。《文化偏至论》则直接介绍西方现代文化，论述了斯蒂纳、基尔凯郭尔、叔本华、尼采、易卜生等。其中尼采思想对早年鲁迅产生的影响最为突出，一如在更大的范围里，此前此后一段时期内介绍过来的西方哲学家中，尼采对中国新知识分子的影响也是最大，新文学初期的其他重要作家，如郭沫若、沈雁冰、田汉等，也或著文或翻译，宣传和张扬尼采学说，形成思想热点和冲力。[1]

除了尼采的个人主义意志崇拜和建立在批判传统文明与市侩主义基础上的超人哲学，对中国新知识分子现代

[1] 田汉译《说尼采的〈悲剧之发生〉》，载《少年中国》第一卷第三期，一九一九年九月十五日；沈雁冰的长文《尼采的学说》，连载于《学生杂志》第七卷第一至四号，一九二〇年一至四月；唐俟（鲁迅）译《察拉图斯忒拉的序言》，载《新潮》第二卷第五号，一九二〇年九月；郭沫若译《查拉图斯屈拉》第一部和第二部共二十六节内容，分二十六次连载于一九二三年五月至一九二四年二月的《创造周报》。

意识的形成产生过相当大作用的，还有柏格森的反理性的直觉主义和生命哲学，弗洛伊德的精神分析学说。1914年《东方杂志》介绍了柏格森的学说，随后又有《教育杂志》、《新青年》、《民铎》等刊物推波助澜[1]，张东荪译释的《创化论》1919年10月由商务印书馆出版，至1921年《民铎》第三卷第一号推出柏格森专号（其中的作者和译者有严既澄、柯一岑、蔡元培、张东荪、李石岑、吕澂、瞿世英、冯友兰、杨正宇、范寿康、梁漱溟、张君劢等），柏格森思想的传播已达高峰。弗洛伊德的精神分析与柏格森学说差不多同时介绍进来，到20年代，出现了系统细致叙述其理论的长文，如朱光潜的《福鲁德的隐意识与心理分析》[2]，而且出现了将精神分析运用于文学批评和人物考释的实际尝试，其中有名的例子，如郭沫若1921年作《〈西厢记〉艺术上的批判与其作者的性格》[3]，以证文艺创作源于性欲的升华；到1923年，他又发表《批评与梦》[4]，更以自己的创作来验证精神分析学说。再如潘光旦1924年发表的《冯小青

[1] 钱智修译《布格逊学说之批评》，载《东方杂志》第十一卷第四号，一九一四年九月一日；钱智修《法国大哲学家布格逊传》，载《教育杂志》第八卷第一期，一九一六年一月二十日；刘叔雅《柏格森之哲学》，载《新青年》第四卷第二号，一九一八年二月十五日；柯一岑《柏格森精神能力说》，载《民铎》第三卷第一号，一九二一年十二月一日。其它介绍柏格森的文章还有许多，不一一列举。《民铎》第三卷第一号为柏格森专号，上举柯一岑的文章还由柏格森学说介绍了"意识流"(Conscious Stream)的概念。

[2] 朱光潜《福鲁德的隐意识与心理分析》，载《东方杂志》第十八卷第十四号，一九二一年七月二十五日。

[3] 郭沫若《〈西厢记〉艺术上的批判与其作者的性格》，原收入作者"照着西洋歌剧的形式改窜"（《创造十年》）的《西厢》一书，上海新文艺书社一九二一年九月版，后收入《沫若文集》第10卷，人民文学出版社1958年版。

[4] 郭沫若《批评与梦》，载《创造》季刊第二卷第一期，一九二三年五月。

考》[1]，以弗洛伊德的"自恋"、儿童性欲说对一个中国明末女子作典型的精神分析，堪称绝妙佳例。鲁迅也坦言他的"故事新编"《不周山》，是取弗洛伊德之说，"来解释创造——人和文学——的缘起"[2]。例证繁多，不胜枚举，事实是从20年代一直到40年代的文学创作，弗洛伊德的影响不绝如缕，在在可见。这其中有一部文学理论著作令人注目，那就是日本文艺理论家厨川白村的《苦闷的象征》，先是明权选译连载于《时事新报·学灯》副刊(一九二一年一月十六日至二十二日)，而后又有"未名丛刊"鲁迅的译本和"文学研究会丛书"丰子恺的译本，鲁迅译本至1935年已经印到十二版。[3]这部书的作者创造性地综合了柏格森与弗洛伊德的学说，对文艺的起源作了现代主义观念的解释，强调生命力的冲动和创造，这一思想不仅深入创作，而且渗透进中国新文学的理论建设中，直到40年代胡风的文艺理论，仍然可见其活跃的冲击力。

20世纪初期中国知识分子对现代西方文化思潮的认同和共鸣，究竟是一种什么样的情形呢？还有，作为另一种相反的力量——对吸引、认同、共鸣的抗拒——又将怎样表现出来呢？这样复杂的问题当然不会有简单的答案，不过

---

[1] 潘光旦《冯小青考》，载《妇女杂志》第十卷第十一期，一九二四年。后来潘光旦又对此文"重加厘定，于其性心理变态，复作详细之探讨"，充实成《小青之分析》一书，一九二七年九月由新月书店出版，再版时书名改为《冯小青》。

[2] 《故事新编·序言》，《鲁迅全集》第2卷第341页。

[3] 《苦闷的象征》鲁迅译本列入"未名丛刊"，新潮社一九二四年十二月第一版，北新书局一九二八年八月第五版，一九三五年十月第十二版；丰子恺译本列入"文学研究会丛书"，一九二五年三月第一版，一九三二年九月国难后一版。

我们却可以通过具体的事例略窥一斑，想见彼时的情境和思想、心灵深处的惶惑及其复杂的表现。

民国初年在舆论界影响甚大、同时也应被视为新文学运动先驱人物的黄远生，曾作《想影录》，刊于1916年2月的《东方杂志》，该文主要是摘译日人大住啸风所著《新思想论》，揭示和宣泄"过渡时代之悲哀"和"现代思想之烦闷"(这是文中的两个小标题)。这篇文章发表出来之前，黄远生已于1915年末在美国旧金山遇刺身亡。与他有所交往的年轻朋友梁漱溟读了《想影录》，深受刺激，他觉得黄远生带着绝大的困惑苦恼而去，而他本来是有法子帮他解除这绝大的困惑苦恼的："余造新发心论久而未就，比见黄君远生《想影录》，悲心濆涌不能自胜，亟草此篇，愿为世间拔诸疑惑苦恼，惜远生不能见矣！"这"亟草"而成的，就是《究元决疑论》，发表于同年5、6、7月的《东方杂志》。《究元决疑论》针对人"陷大忧恼病苦"、于世间"恐怖犹疑不得安稳而住"的生存境遇而发，也就是说，梁漱溟基本上承认黄远生和西方近现代诸家所揭示的诸多文化和精神症候，他在这篇不算太长的文章里引述西方新说颇多，间采斯宾塞、达尔文、赫胥黎、康德、叔本华、尼采、柏格森的思想取为己用，甚至赞叹说"柏格森(Bergson 即《想影录》之别克逊)之所明，尤极可惊可喜。"可是他最终要说的是这些西方新说都不能解决问题，"如所谓'现代思潮不以宗教伦理为目的'者(远生《想影录》)，正此有漏非真之穷露，而不复为人所信。"他认定和开出的药方是佛法，所以十分痛心于"如来大法近在眼前，而不知求(《想影录》所译《新思想论》无

一语及佛)”的社会趋势。[1]

梁漱溟后来承认这篇东西“荒谬糊涂”[2]，不过他似乎仍然没有讲出其中的一个要害就是他用佛法来“究元决疑”，很大程度掩盖了现代社会文化症候和现代人精神痛苦的现代特性，细心的读者从行文中不难感受到，这种带着强烈现代特性的症候和痛苦同样体现在当时的梁漱溟自己身上，但却被他以佛法的无时间性（似乎任何时代、遭遇任何问题，都可以用佛法来“究元决疑”）压抑了。但是在黄远生的文章中，这种现代特性却充分地突出出来。他说到本国“思想界之枯窘”，所以要择取域外著作“道着痛痒触人心脾者”译录介绍；而域外“今日文明国人，亦多苦于思想之烦闷，及不统一，”“产业益进，机力愈伟，生活愈难，神经刺激，较吾曹更甚。今日吾曹不新不旧，不中不西，青黄不接，与彼相同，而所以致其苦痛者，家国之故，较彼更深，自哲人视之，其为身世之感，人生之忧，则一也。”[3]而在此之前，1915年11月发表于《东方杂志》的《忏悔录》中，黄远生却基本不涉“家国之故”，集中剖露个人精神的黑暗面和分裂冲突。“吾之一身，有如两截，一为傀儡，一为他人之眼。要知此他人之眼，即吾真正之灵魂。吾之灵魂，实有二象，其一吾身如一牢狱，将此灵魂，囚置于暗室之中，不

[1] 梁漱溟《究元决疑论》，收入《梁漱溟全集》第1卷，第1—22页，山东人民出版社1989年5月第1版。

[2] 这是一九三三年五月梁漱溟为这篇文章写的“附记”里的话，见《梁漱溟全集》第1卷第21页。

[3] 黄远生《想影录》，《远生遗著》卷一第一六〇至一六一页，商务印书馆1984年5月增补影印第1版。标点为引者试加。

复能动，真宰之用全失；其二方其梏置之初，犹若槛兽羁禽，腾跳奔突，必欲冲出藩篱，复其故所，归其自由。耗矣哀哉，牢笼之力大，抵抗之力小，百端冲突，皆属无效，梏置既久，遂亦安之。此所谓安，非真能安，盲不忘视，跛不忘履，则时时从狱隙之中，稍冀须臾窥见天光。惨哉天乎，不窥则已，一窥则动见吾身种种所为，皆不可耐，恨不能宰割之，棒逐之，综之恨不能即死，质言之，即不堪其良心之苛责而已。"[1]黄远生的好友林宰平曾经说："我刚读他《忏悔录》，就像读卢梭和托尔斯泰《忏悔》的时候，受了很大的感动。远庸没有卢梭的胆力，又没有托尔斯泰的宗教信仰，所以他格外苦。"又抱憾道，"我闲时常想着，若使远庸没有死，今日必变为新浪漫派的文学，他本是个极富于感情思想的人，又是观察力最强不过的人，自然会与现代最新文艺的潮流相接近了。"[2]

黄远生这样一个突出人物的事例并不能代表当时中国思想文化界的一般情形，但是，他真诚披露的内心苦闷却也并非孤绝的个例，其时代性症候倒不妨视为当时中国思想文化界"苦闷的象征"。某种程度上，正是这种带有一定普遍性的精神状态和思想倾向，使得西方现代文化思潮更具吸引力。

[1] 黄远生《忏悔录》，《远生遗著》卷一第一二四至一二五页。标点为引者试加。

[2] 林宰平《〈远生遗著〉序》，《远生遗著》第一四页、一一页。

三

从西方现代哲学文化思潮的吸引力到现代主义文学的吸引力，这之间几乎不需要什么过渡，实际上它们差不多就是并行于中国新文化和新文学的萌生和建设期的。在20世纪的一二十年代，中国文学界介绍波德莱尔、王尔德、史特林堡、梅特林克、安德列耶夫、陀思妥耶夫斯基、勃洛克的热情决不低于介绍托尔斯泰、屠格涅夫、左拉、雨果的热情。据陈思和统计，在1925年以前，以当时介绍外国文学最有影响的刊物如《新青年》、《少年中国》、《东方杂志》、《小说月报》、《诗》、《创造》季刊、《创造周报》等20余种的篇目为例，系统介绍西方写实主义（或称作自然主义）文学思潮的著译文章约有9篇，系统介绍现代主义（包括新浪漫主义、象征主义、表现主义、未来主义等具体流派）思潮的著译文章约有12篇，介绍浪漫主义思潮的著译文章不过四五篇。现代主义居首位。如果同时考虑到对具体作家作品的介绍，并与对文学思潮的介绍加以对比的话，则可以发现，写实主义思潮和作家的介绍篇目居多；浪漫主义的思潮介绍篇目少，作家介绍篇目多；现代主义是思潮介绍篇目多，作家介绍篇目相对少。从这个情况大致可以看到，中国作家对现代主义文学的兴趣不在于具体技巧，而在于现代主义文学反映的现代意识。[1]

[1] 陈思和《七十年外来思潮影响通论》(上篇)，《鸡鸣风雨》第143页，学林出

粗略地说起来，在30年代之前，现代主义文学中多被注意和译介的主要是一些早期的现代主义者或称现代主义的“根子”作家，如波德莱尔、王尔德、陀思妥耶夫斯基等；到三四十年代，盛期的现代主义作家如弗吉尼亚·伍尔芙、T·S·艾略特、奥登等，他们的作品或以汉语译文或直接以原文的形式在中国年轻的知识者中产生实际的作用。甚至在30年代前期的杂志中，我们都能读到对美国作家威廉·福克纳的介绍评述[1]，不过其具体的影响就不可考了。

或许可以通过选取关联性较为密切和明显的俄、法、英美文学的几个重要的方面，来看看进入汉语情境中的现代主义文学和现代意识错综复杂的情形。

如果我们通常所说的现代主义忽略了在俄国特殊发展的一部分，那么在考察现代主义对中国新文学的影响时将会留下很大的遗憾。俄国文学19世纪后期到20世纪前期的一些具有强烈现代主义倾向的作家，除陀思妥耶夫斯基外，安德列耶夫、阿尔志跋绥夫、梭罗古勃、勃洛克等人的作品也对一些新文学作家产生了特殊的吸引力，颇有意思的是，这特殊的吸引力往往被统一在“为人生”的大前提之下，仿佛是“无派别的人生的文学”，接受者既认同其与社会现实的紧张性关系，又包容和吸取了各种“非写实主义”的艺术处理方式。譬如早在1918年就翻译

版社1994年12月第1版。

[1] 凌昌言《福尔克奈——一个新作风的尝试者》，载《现代》第五卷第六期，“现代美国文学专号”，一九三四年十月一日。

了《陀思妥夫斯奇之小说》的周作人[1]、1922年发表万余言长文《陀斯妥以夫斯基的思想》的沈雁冰[2]，都基本不脱"为人生"的论说框架。可是这样的论说框架毕竟不可能框住作品具有的非凡穿透力和读者可能产生的全部感受与认知。1926年，鲁迅坦言统论陀氏人与作品之全般非能力所及，可是他的管窥之说却令人吃惊地发现他个人的阅读感受异常丰富和强烈：陀氏不仅把他作品中的人物施以精神的苦刑，还同时将自己也加以精神的苦刑，而且，"凡是人的灵魂的伟大的审问者，同时也一定是伟大的犯人。审问者在堂上举劾着他的恶，犯人在阶下陈述他自己的善；审问者在灵魂中揭发污秽，犯人在所揭发的污秽中阐明那埋藏的光耀。这样，就显出灵魂的深。"[3]这个印象一定非常深刻，以至于十年后，鲁迅又重复说道："他竟作为罪孽深重的罪人，同时也是残酷的拷问官而出现了。他把小说中的男男女女，放在万难忍受的境遇里，来试炼它们，不但剥去了表面的洁白，拷问出藏在底下的罪恶，而且还要拷问出藏在那罪恶之下的真正的洁白来。而且还不肯爽利的处死，竭力要放它们活得长久。而这陀思妥夫斯基，则仿佛就在和罪人一同苦恼，和拷问官一同高兴着似的。这决不是平常人做得到的事情，总而言之，就因为伟大的缘故。"伟大的残酷甚至使鲁迅"常常想废书

---

[1] (英)W．B．Trites著，周作人译《陀思妥夫斯奇之小说》，载《新青年》第四卷第一号，一九一八年一月十五日。

[2] 沈雁冰《陀斯妥以夫斯基的思想》，载《小说月报》第十三卷第一号，一九二二年一月十日。

[3] 《〈穷人〉小引》，《鲁迅全集》第7卷第104页。

不观"。[1]另一位小说家阿尔志跋绥夫，也刺激鲁迅产生出异常强烈的感受，并且还费力"几乎是逐字译"出了《工人绥惠略夫》，他说阿氏的《赛宁》写出了"一个以性欲为第一义的典型人物"，"这一种倾向，虽然可以说是人性的趋势，但总不免便是颓唐。赛宁的议论，也不过一个败绩的强者的不圆满的辩解。阿尔志跋绥夫也知道，赛宁只是现代人的一面，于是又写出一个别一面的绥惠略夫来，而更为重要。"绥惠略夫"确乎显出尼采式的强者的色彩来。他用了力量和意志的全副，终身战争，就是用了炸弹和手枪，反抗而且沦灭（Untergehen）。""阿尔志跋绥夫是厌世主义的作家，在思想黯淡的时节，做了这一本被绝望包围的书。"[2]鲁迅对这两位俄国作家的议论，显然不是无关己身的现实境遇和精神状况的客观介绍，换句话说，如果鲁迅从他们那里读出了现代意识，那么这种现代意识也同时是从他自身的境遇和状况中读出来的。

象征主义应该算是在中国新文学中产生了广泛和深人影响的流派，如果开列一份传输译介者的详尽名单，这份名单会显得过长而令人一时难辨轻重。不过至少这两个人的名字十分显眼：李金发和梁宗岱。可是这两个人带给中国的象征主义差异甚大，这主要倒不是因为他们呈现象征主义面貌的方式不同：李金发主要以自己的诗创作，梁宗岱主要以相关的理论探讨和诗的翻译，各展所长；一个重要的原因可能在于他们取向的各有偏重：法国象征主义

[1] 《陀思妥夫斯基的事》，《鲁迅全集》第6卷第411—412页。

[2] 《译了〈工人绥惠略夫〉之后》，《鲁迅全集》第10卷第167、169页。

从波德莱尔发轫，嗣后经魏尔伦、兰波、马拉美、瓦雷里相继承传，转折光大，李金发所取以波德莱尔为重点，梁宗岱所向以瓦雷里为核心。但这也只能是一个大概的说法，细究起来恐怕要更复杂一些。不过以在汉语情境中所起的实际效果而论，李金发在诗界内外造成了惊世骇俗的震惊性反应，以艺术上的不羁体现出反抗庸俗社会的强烈现代意识，他在诗中模仿了波德莱尔及其追随者所实践的通常称之为"波希米亚"式的姿态，这种艺术和生活的方式"有时也用一个更加简单化的词语'épater le bourgeois'（'使墨守陈规者惊异'）来表示"[1]；而梁宗岱则是潜心于诗艺内部中西诗学的融会贯通，可谓取精用宏，苦心孤诣。1934年《文学季刊》第二期发表的《象征主义》一文，不仅仅是介绍一个西方的思潮和流派，更是深入地探求中西诗学沟通的可能性，显见深的修养和大的用力，至今仍不失为这方面的力作。这也难怪倾心于诗艺求索的卞之琳会产生出这样的比较性评价：他先已从李金发、王独清、穆木天、冯乃超等的译介和仿作中接触到了象征主义，"但他们炫奇立异而作贱中国语言的纯正规范或平庸乏味而堆砌迷离恍惚的感伤滥调，甚少给我真正翻新的印象，直到从《小说月报》上读了梁宗岱翻译的梵乐希（瓦雷里）《水仙辞》以及介绍瓦雷里的文章（《梵乐希先生》）才感到耳目一新。我对瓦雷里这首早期作的内容和梁译太多的文言词藻（虽然远非李金发往往文白欠通的语言所可企及）也并不倾倒，对梁

---

[1] 诺斯洛普·弗莱（Northrop Frye）《现代百年》第52页，辽宁教育出版社、牛津大学出版社1998年9月第1版。

阐释瓦雷里以及里尔克的创作精神却大受启迪。”[1]而且梁宗岱本身是诗人，以诗笔涉理论，常常意象纷披，不惟开启思路，而且诉诸深切的感受性，譬如论说象征之道在于契合，不禁思接千虑、神游无极：

当暮色苍茫，颜色，芳香和声音底轮廓渐渐由模糊而消灭，在黄昏底空中舞成一片的时候，你抬头蓦地看见西方孤零零的金星像一滴秋泪似的晶莹欲坠，你底心头也感到——是不是？——刹那间幸福底怅望与爱底悸动，因为一阵无名的寒颤，有一天，透过你底身躯和灵魂，使你恍然于你和某条线纹，柔纤或粗壮，某个形体，妩媚或雄壮，或某种步态，婀娜或灵活，有前定的密契与夙缘；于是，不可解的狂渴在你舌根，冰冷的寂寞在你心头，如焚的乡思底烦躁在灵魂里，你发觉你自己是迷了途的半阕枯涩的歌词，你得要不辞万苦千辛去追寻那和谐的半阕，在那里实现你底美满圆融的音乐。[2]

可是话说回来，如果立基于现代中国的社会、文化和文学，李金发和梁宗岱的不同，也许正可以看作同一种认同危机的不同的诗性反应。这种认同危机的不同反应也极可能在同一个诗人身上表现出来。譬如闻一多，按照叶维

[1] 卞之琳《人事固多乖：纪念梁宗岱》，《新文学史料》1990年第1期。

[2] 梁宗岱《象征主义》，《梁宗岱批评文集》第66页，珠海出版社1998年10月第1版。

廉的说法，他的很多首诗表达的是心理学上所说的“死亡的欲望”，像早期的《烂果》和著名的《死水》，但“烂”、“死”之后就一定会出现新生吗？在被誉为“三年不鸣一鸣惊人”的《奇迹》里，闻一多写道：“给我一个奇迹，/ 我也不再去鞭挞着‘丑’，逼他要/ 那分儿背面的意义；实在我早厌恶了/ 那勾当，那附会也委实是太费解了。/ 我只要一个明白的字，/ 舍利子似的闪着/ 宝光；我要的是整个的，正面的美。”[1]他对现实的世界无能为力，就用文字创造出一个理智、经验、传统和想像“结晶”的世界，当“奇迹”出现时，显身的不是世间的事物，而是文字升华出来的造物。“这几乎是象征主义者马拉美所说的：‘我说一朵花，不是地面上或花铺里看到的花，而是一朵由文字里音乐地升起的花！’闻一多和马拉美两者所面临的历史需要和条件是完全不同的，我们亦没有看到闻一多研究象征主义太多的痕迹，但在不同历史不同空间里，由于完整性受到破坏的危机（尽管马拉美的文化完整意念和闻一多想的完整意念是不同的）而有了相似的对艺术的肯定。”[2]

正如同是新月派诗人，闻一多和徐志摩的诗风差异很大，同是新月派理论家的叶公超和梁实秋，其理论趣味和文学观念的不同也相当显著。叶公超对当下西方文坛的关注和他特殊的现代敏感，使他成为30年代介绍英美现代

[1] 闻一多《奇迹》，《诗刊》创刊号，一九三一年一月二十日；此处引自《闻一多全集》第1卷第261页，湖北人民出版社1993年12月第1版。

[2] 叶维廉《语言的策略与历史的关联》，《中国诗学》第223至225页，三联书店1992年1月第1版。

主义的重要人物，特别在青年学生中产生了不可忽视的影响。譬如关于T·S·艾略特，虽然早在20年代就提到过他的名字[1]，但系统深入的评述还要等到叶公超的《爱略特的诗》和《再论爱略特的诗》[2]，除此之外，还有一篇译文《T·S·艾略忒与布尔乔亚诗歌之终局》[3]也可称得上是有分量的文章。叶公超的学生卞之琳翻译了《传统与个人的才能》，载1934年6月的《学文》创刊号，另一位学生赵萝蕤翻译了《荒原》，1937年由上海新诗社印行。到抗战时期的西南联大，受到当时任教的英国诗人和批评家威廉·燕卜荪(William Empson)的影响，一些学生诗人热衷于学习和讨论艾略特、奥登等的作品，同时把自己在中国严酷现实环境里的个人感受激发和磨砺得更加敏锐，孜孜以求复杂的现代意识的文学表达，从而形成一个自觉的现代主义诗创作的群体，而且造就出穆旦这样的中国新诗史上的杰出者。

不过，如果要说到中国诗人对英美现代诗的回应，特别是对艾略特作品的回应，早在西南联大那群青年诗人之前，就出现了不同凡响的创作：那就是也属于新月圈子的

[1] 如一九二三年八月二十七日出版的《文学》周报载玄(茅盾)的《几个消息》，说艾略特为英国新办杂志 Adelphi 的撰稿人之一；一九二七年十二月《小说月报》第十八卷第十二号载佩玄（朱自清）译 R·D·Jameson 的《纯粹的诗》，把艾略特作为代表纯诗趋向"激进的作家"予以介绍。

[2] 分别载《清华学报》第九卷第二期，一九三四年四月；《北平晨报·文艺》第十三期，一九三七年四月五日。后者为赵萝蕤译、上海新诗社一九三七年初版《荒原》的序言。另外，叶公超主持的《新月》"海外出版界"专栏在一九三三年三月一日出版的第四卷第六期上介绍了美国 F·R·Leavis 的《英诗之新平衡》一书，其中论述到艾略特和他的《荒原》。

[3] （俄）D·S·Mirsky《T·S·艾略忒与布尔乔亚诗歌之终局》，罗莫辰译，《文季月刊》第一卷第三号，一九三六年八月一日。

孙大雨的长诗《自己的写照》。这首诗写于1930年间的纽约、俄亥俄的科伦布及诗人回国之初，原计划写一千余行，实际完成的也有近四百行。[1]长诗的主角是现代文明的巨子、庞杂而畸形的纽约城，借用李振声的评述，“下坠的堕落与向上的活力、罪孽与救渡、排斥与迷惑，各种相异的力量，在诗中神奇地彼此缠绕。缠绕得如此诡巧和密不可分，以至我们就像抒写者一样，无法公然将它们厘分清楚。纽约城粗俗的活力构成了难以抗拒的吸引力，引领抒写人四处追诘，以便对它内藏的生命玄机作出寻索。尽管长诗最终未能完成，以致它意欲对纽约生命玄机作出反诘、置疑和反讽的一番勃勃雄心，最终不得不付诸厥如，但即便就它现存的残篇格局来看，它那赋予混乱的世界以一种秩序的气度，以及笼络、驾驭、吞吐、消化现代都市的雄健精力，这方面能与之相匹俦者，却是至今依然罕见其人。”长诗第一部分写“纽约日常情景：嘈杂的街衢，川流不息的轮轴，做着黄金梦的投机家，汗臭，蝼蛄争逐的人群，震动总量足以轰坍任何一座高楼的打字机声，汇聚自整个世界的肤色各异的痛苦，以及苟且的性……。抒写者似乎在力图暗示，现代世界真正的奇异和神秘不在别处，而就深藏活跃在日常情景之中。麇集在抒写者四周的嘈杂语声，那些茫无头绪、杂乱无章的对白和呓语般的潜对白，则折射出源自粗俗物欲的活力以及尘埃般盘根错节万众杂沓的生态和心

---

[1] 孙大雨《自己的写照》，分别载：《诗刊》第二期，一九三一年四月二十日；《诗刊》第三期，一九三一年十月五日；天津《大公报·文艺副刊》第三十九期，一九三五年十一月八日。

态。诗行的推进，是对飞驰在黑暗中的地铁节奏的模拟，迫使我们的思路作出理智难以为继的跳越，使人在阅读的被动中，隐隐感受到一种不可解释却异常有力的诗对现实的涵盖和统摄。'大站到了，大站到了'的地铁催促声，不由使人联想起艾略特《荒原》中的'时间到了，请赶快/时间到了，请赶快'，二者异曲同工地泄露出川流不息的知觉所意识到的现代时间带给生命的压抑和紧张。在这个疯狂运转的都市里，人的地位已被悬置。在更多的时候，并非人在操纵物，而往往是物，准确点说是物欲在驱迫着人行动。速度在追杀一切，从肉体到灵魂，一切都转瞬即逝，人在无限增长的速度面前正在渐次丧失自己的本质。"[1]

大约就在孙大雨凭借一个异域的都市批判地勾勒现代人错综意识图像的前后几年，在中国上海，这个奇迹般崛起的充满异国情调的现代都市，也正有一部分诗人和作家在表达着他们都市经验的特殊意识和感受，其中以邵洵美等为代表的颓废—唯美的小团体、以穆时英和刘呐鸥等为代表的新感觉派，成为20年代后半期到30年代前半期上海都市文学引人瞩目的重要构成部分。在这些作品所呈现的放松地享受感官快乐或焦虑地为现代欲望所困的都市情境当中，我们不无迷惑地发现，都市魔幻般地失去了客观的现实性，它不是一个等待主体去把握的对象，它自己就已经成为一个巨大的主体，在极端的情况下，置身于都市空间内的人反倒成为吸附在这个巨大主体身上的细

[1] 李振声《孙大雨〈自己的写照〉钩沉》，《小说家》1999年第3期。

微的存在,乃至于只是这个巨大主体的感觉器官。

可是,现代都市所激起的意识、感受和经验的文学表达并非只是如此,就在同一时期,冯至五百行的长诗《北游》就显示出相当明显的差别。这首诗在1928年开始的头三天时间里一气呵成,为另一种异国情调的北方殖民地化都市哈尔滨绘制了一幅复杂迷离的立体画。在这首从头到尾写满了"阴沉,阴沉……"的长诗中,冯至把对现代畸形文明的批判和叙述者个人的精神痛苦、反省、追问互相交织起来。耳闻目睹,象征着神圣的"礼拜堂"躲在无人过问的角落,"巍巍的建筑好像化作了一片荒原","啊,这真是一个病的地方,/到处都是病的声音","这里的人把猪圈当作乐园,/让他和他的子孙同归腐烂!"而反诸自身,"我心中有铲不尽的泞泥","我全身的血管已经十分紊乱,/我脑里的神经也是充满纠纷"。处在一种普遍的现代困境和个人的精神危机之中的叙述者,却无法用颓废—唯美的方式来缓解焦虑:"我思念,/世纪末的诗人——/用美人的吻来润泽他们的焦唇,/用辛辣的酒浆灌溉他们憔悴的灵魂。/我呀,灵魂憔悴,唇已焦躁,/无奈我的面前美人也不美,醇酒也不醇。""我只能这样呆呆地张望,/望着市上来来往往的人们,/各各的肩上担着个天大的空虚,/各各的肩上担着个天大的空虚,此外便是一望无边的阴沉,阴沉……"[1]

冯至的诗,要到40年代的《十四行集》才达到最高的成就。在战乱频仍的40年代,中国文学的现代意识在不同的

[1] 冯至《北游》,北平沉钟社一九二九年第一版。此处引文据《昨日之歌》第47页—66页,珠海出版社1997年4月第1版。

政治文化空间，经由不同类型的作家，得到了差异性巨大却也不妨视为互相映照的表达。其中尤为突出者，可以举出沦陷区上海张爱玲的创作，国统区重庆胡风的理论和路翎的小说，大后方昆明西南联大的现代主义诗群。在张爱玲饮食男女浮世悲欢的低调曲折叙述中，我们会突然遭遇到人生的虚无和整个文明毁灭的重创，似乎是无端地涌起了洪荒的恐怖。胡风一贯强调现实主义的文学理论，其理论的基本框架也确实可以看作是融入了"主观战斗精神"的现实主义，但是我们从他那诗一般的语言的表述中，分明能够强烈地感受到，现实主义的理论框架框不住他从自身的情境中生发出的强大的感性力量，框不住他在窒闷庸俗的现实中所体验到的压抑、紧张和精神撕扯、"肉搏"的痛苦和欢乐；而胡风的理论和路翎的小说创作之间的互相激发、互相调动，也应该有助于佐证胡风理论中的现代主义因素。路翎小说铺张的高密度的心理因素和超强度的生命能量，以及常常飞奔在理智与疯狂边缘的狂热叙述和异端形态，更不可以统统纳入到现实主义的创作原则下来，即便是胡风式的现实主义创作原则也有力不能及的地方。西南联大的学生诗人中的几个，在抗战胜利过后，又组合进一个先后围绕着《诗创造》和《中国新诗》的松散的创作团体中，这个团体以明显的现代主义倾向与同期的其它诗歌创作相区别，到 80 年代初，其中的九位诗人——辛笛、陈敬容、杜运燮、杭约赫、郑敏、唐祈、唐湜、袁可嘉、穆旦——合出一本诗集《九叶集》[1]而得名九叶派。

[1] 《九叶集》，江苏人民出版社 1981 年 7 月第 1 版。

四

随着40年代的结束，中国的社会政治文化格局发生了巨大的变化，但在世纪的上半期逐渐成形的中国文学的现代意识并没有随着这一段历史时期的结束而寿终正寝，在以后的历史迁变中，它还会寻找到合适的时机产生深远的影响。五六十年代台湾现代主义创作的兴盛，起始在很大程度上即可以看作是这一文学现代意识的延续。1936年和戴望舒、徐迟集资创办《新诗》的路易士（纪弦），于1953年2月创办《现代诗》杂志，1956年拟定“现代诗社”六大信条，大张旗鼓地提倡现代主义。1956年9月，夏济安主编《文学杂志》，到1960年8月休刊共出版了8卷48期，大量译介西方现代主义的创作、理论和批评，同时着力扶植青年作家的成长，白先勇、王文兴、陈若曦、欧阳子等一批作家都是台大外文系夏济安的学生，他们在《文学杂志》停刊之后创办了《现代文学》，造成浓烈的现代意识氛围。而特别值得注意的是，夏济安的《文学杂志》其实是他十余年前在上海参与编辑的《西洋文学》[1]的复活。《西洋文学》1940年9月创刊，维持到1941年6月，共出十期，以翻译为主，其中出过詹姆斯·乔易斯和叶芝的特辑，每辑包括作家小

[1] 《西洋文学》编辑同人共六人：张芝联、夏济安、柳存仁、徐诚斌、林葆园、林憾庐。后二者是挂名的。前四人是撰稿、组稿的主要力量。参见张芝联《五十五年前的一次尝试》，《读书》1995年第12期。

传、原著选译、评论等，如乔易斯特辑就有诗选、短篇《一件惨事》和《友律色斯(Ulysees)插话》一节、爱德蒙·威尔逊(Edmund Wilson)的《乔易斯论》等内容。这份短期杂志差不多把威尔逊《阿克塞尔的城堡》的大部分内容都翻译过来了。大陆70年代末80年代提倡现代主义创作、翻译介绍现代主义作品和理论，也大大得力于一些前半个世纪里就受此熏染或致力于此的诗人、批评家、翻译家，我们可以举出徐迟、袁可嘉等人的例子。翻开曾经在80年代产生过广泛影响的《外国现代派作品选》[1]，在译者当中，会看到这样一些熟悉的名字：艾青、卞之琳、冯至、查良铮(穆旦)、杜运燮，等等。《外国文艺》1980年第3期发表艾略特的《荒原》，就是赵萝蕤对四十多年前旧译的重新修订。这种现代意识重新活跃起来的情形，真应了一句话：落地的麦子不死。

还想再说一个例子，以唤起一段流落在文学史角落的记忆：法国文学翻译家王道乾文革后翻译兰波的《地域一季》，原也是重拾几十年前的旧梦。年轻时候的王道乾是一个诗人，他1947年赴法学文学，同船去学艺术的一位朋友还保留着他当年的一首诗，这首诗有没有标题不清楚，两段文字是全的，转抄在这里[2]，重现巨大的社会变局和急剧的个人转化来临前夕，一个中国青年诗人思想和感受中翻腾不息的现代意识——

---

[1] 《外国现代派作品选》由上海文艺出版社出版，共四册，每一册又分上下两本，各册初版时间分别为：1980年10月，1981年7月，1984年8月，1985年10月。

[2] 转引自熊秉明《我所认识的王道乾》，《东方》1994年第3期。

深夜车子在街上驰过，
这是运走我的信号。
手伸出枯萎，碎成灰粉，
瘫在面孔上，一本书上，
一片杂沓荒唐的理智上；
耳下涌起水波汹涌之声，
地狱在我心里，人群惊慌，
集聚在庙前，世界大改变；
永远渴；这城是黑夜性格的陈述，
城在灯下聋而愚沉入湿凉树荫，
房屋是滞重的做物，房屋；
饱食及沉睡的宗教，政治希望与教育。

我飞入清凉的原因里
并不引来结果；明澈的一条线
永不重复不修改，绝对精敏机智的线
在数目中在昨天昏乱的理性中升至无限；
惊扰我，你这秩序，伪秩序，
毒我，希望毒我，我的肉体，我的知识；
最后一朵花，最后一次试验；神秘的结婚。
淼茫古代，湮远的知，最初绝对的理想，在我肉内
动摇，
风在肉缝里吹，吹，吹，吹，吹，预知的风，吹，吹，
吹……

第 1 章

中国现代意识的发生与原有文化资源的考掘和重造

——章太炎的极端性思想实验

一

探讨中国现代意识的起始，论及以古文经学和种族革命名世的章太炎，似嫌突兀。其实不然。容下文分几层来说。这其间包含的复杂性可能为以往的论述所简化，因而重新唤起对原本的复杂性的注意和揭示这种复杂性，就必然地应该是有关的研究要尽的责任。有见于此，日本学者木山英雄指出："与排满种族革命运动相结合的晚清'文学复古'潮流，可以说是'文学革命'前史的一个侧面，然而其内容却不可能以'文学革命'的逻辑全部加以穷尽。特别是章炳麟的'反古复始'之'文学复古'论，凝聚了他全部心血，成为直面本世纪初世界史现实、致力于将中国文明从其自律性基础开始重建的不懈努力的重要部分。在其中，

极端的反时代性与超越了同时代乃至其后的'文学革命'时代观念之局限性的远见卓识不可分割地糅和在一起，难以用进步—反动的尺度来衡量。而周氏兄弟在章氏的直接熏陶之下，与西方现代的思想、文学发生了强烈的共鸣，这一无与伦比的体验，为即将到来的新文学准备了不可替代的基础。本文通过文学概念、诗与诗人、神话、小说、文学语言等诸问题，具体考察了周氏兄弟前卫性的西欧理解与章炳麟复古主义思想之间的关联。笔者期待着以此将有关'五四'新文学前提的常识加以扩展，并且使其更富弹性。"[1]

这里并不全面探讨章太炎与新文学的关系，但关于其现代意识的发掘，应该是特别富于深长意味的部分。尤其是，从章太炎身上，我们或许可以领悟到，所谓的现代意识本身，也并非铁板一块，其构成的内部并非是单一的，其与外部的关系并非是简单的对立和隔绝；还有很重要的一点在章太炎那里得到了突出的表现，即，现代意识的思想资源并非只能来自于西方或主要地依赖于西方，进一步说，中国现代意识的产生如果不能切实地汲取自身的文化资源，以自身的现实和实践为依托，则所得的现代意识与西方相比或为"纯正"，而其自主创生的精神品性不免要受到压抑乃至丧失。舍自主创生的精神品性而求现代意识，不能不说是一个至大的悖论。

---

[1] 引文为木山英雄《"文学复古"与"文学革命"》一文作者自撰的内容提要的全部；该文载《学人》第10辑，江苏文艺出版社1996年9月第1版。这里关于章太炎的论述，颇受木山英雄此文的启发，特此说明。

二

在哲学短论集《菿汉微言》的跋语《自述思想迁变之迹》中，章太炎写道："既出狱，东走日本，尽瘁光复之业。鞅掌余闲，旁览彼土所译希腊、德意志哲人之书，时有概述。"[1]略查章太炎的文章，可以确知这些哲人是指古希腊的苏格拉底、柏拉图和亚里士多德，德国近代的康德、黑格尔、费希特、谢林、叔本华、尼采等。在日本的这一段时间，章太炎于西方哲学用力甚深，以致能够"察其利病，识其流变"[2]。但章太炎研究西方哲学并不自此才开始，早在诂经精舍从俞樾学习时，即已注意阅读当时译述的一些西学书籍，至1905年的《致黄宗仰论佛学书》，已经述及取西哲诸书与内典对校、融通的个人化的成熟的思想路径，其中特别说道："详细思之，堪德（康德）所谓'事前之识'者，即是能见；所谓'事后之识'者，即是能现。此说自堪德发明而后，学者无不奉之以圭臬。削宾霍野尔（叔本华）立'认识充足义'，分四范畴。其中所谓'先论理的真理'、'先天的真理'者，亦皆此能见。有此三说，而后内典大明。庄以俗情言之，能见则

[1] 《自述思想迁变之迹》一文作于1916年，此处引自《章太炎选集》第588页，朱维铮、姜义华编注，上海人民出版社1981年9月第1版。

[2] 这是章太炎自述的话，出处同上。同时，正如许多论者所指出的那样，章太炎对西哲诸说也有"误读"和"曲解"之处，但这一问题具有复杂的两面性，从西哲诸说的立场来看的"误读"和"曲解"，如果从章太炎本人思想发展的立场和其论说所针对的当时中国知识界的实际思想情形来说，则不宜以"误读"和"曲解"作结，尚有进一步的探讨空间。

当时已现，能现则当时已见，何见、现之殊耶？"[1]

章太炎现代意识的复杂性在于，它不是经由接受影响——获得启悟这样单向的路径而形成的，而是在以自身为根基的来去往返的批判中产生和揭示的。章太炎以中国固有的文化典籍与大乘佛教唯识宗、欧陆哲学诸书互相参证发明，旧学新知，自由出入，思想资源丰厚多元又能融合为一，从而建立起个人自主的思想核心，对当下的学说、潮流独抒己见，尤其在对近世思潮的批判中显出相当的深度。近代中国渐成规模的西方诸种学说，多是当时先进的知识分子采自文艺复兴以后的西方文明传统中，而西方现代文化思潮对这种传统文明的批判也正方兴未艾。这种批判是西方文化传统内部的批判，批判的对象和批判的思想文化资源根本上处于同一个系统之内，从这个意义上说，近代中国的思想意识潮流对西方批判性的现代文化思潮有所忽略也许并不是多么需要深责的事；可是一经引进传播于中国，一经对中国的思想意识产生作用，就不再只是西方传统内部的事情，就应该要求中国自己的省思。章太炎对西来诸说的批判，其思想资源超出了西方文化传统内部的自身的批判，从西方的立场上看，章太炎应该算一个"局外人"，可是他的批判所达到的深度庶几近之，这正从反面突出了一个更可注重的方面，即，章太炎是中国现实的"局内人"，这种"局内人"的深度不是照搬的西方现代思潮的深度，而是中国的个人的现代意识的深度。

[1] 转引自《章太炎学术年谱》第94页，姚奠中、董国炎编撰，山西古籍出版社1996年8月第1版。

章太炎对进化论的批判[1]，显示出当时罕见的“察其利病，识其流变”的学理功夫和思想能力，他把进化论的哲学根基归溯到黑格尔的目的论，《俱分进化论》开篇即明确地说：

> 近世言进化论者，盖昉于海格尔氏。虽无进化之明文，而所谓世界之发展，即理性之发展者，进化之说，已蘖芽其间矣。达尔文、斯宾塞尔辈应用其说，一举生物现象为证，一举社会现象为证。如彼所执，终局目的，必达于尽美醇善之区，而进化论始成。同时即有赫衰黎氏与之反对。赫氏持论，徒以世运日进，生齿日繁，一切有情，皆依食住，所以给其欲求者，既有不足，则相争相杀，必不可已，沾沾焉以贫乏失职为忧，而痛心于彗星之不能拂地，以埽万物而劁绝之。此其为说，亦未为定论也。当海格尔始唱“发展论”时，索宾霍尔已与相抗，以世界之成立，由于意欲盲动，而知识为之仆隶。盲动者，不识道途，惟以求乐为目的，追求无已。如捷足者之逐日月，乐不可得，而苦反因以愈多。然后此智识者，又为意欲之诤臣，止其昌狂妄行，与之息影于荫下也。则厌世观始起，而稍稍得望涅槃之门矣。其说略取佛家，亦与僧佉论师相近，持论固高，则又苦无证据。[2]

[1] 关于章太炎进化观的考察，可参阅王煜的长文《章太炎进化观评析》，此文编入《明清思想家论集》，台北联经出版事业公司 1981 年出版，又编入《章太炎生平与学术》，北京三联书店 1988 年 7 月第 1 版。

[2] 原载一九〇六年《民报》第七号，此处引自《章太炎全集（四）》，第 386 页，上海人民出版社 1985 年 9 月第一版。

在简洁的流变梳理之后,《俱分进化论》论说善恶苦乐并进之理,以为"进化之实不可非,而进化之用无所取"[1];到了《四惑论》,章太炎对进化论的批判就显示出更加充分、鲜明的个性,他的思想的核心也借此显现:

> 若以进化为主义者,事非强制,即无以使人必行。彼既标举自由,而又预期进化,于是构造一说一诬人曰:"劳动者人之天性。"若是者,正可名进化教耳。本与人性相戾,而强为训令以笼愚者曰:"尔之天性然。"若是而主持强权者,亦可为训令以笼人曰:"服从强权者,尔之天性然。"此与神教之说,相去几何?[2]

《四惑论》——驳斥公理、进化、惟物、自然四大迷惑,其立基点则是一个,即张扬和捍卫个人自由的彻底性。"盖人者,委蜕遗形,倏然裸胸而出,要为生气所流,机械所制;非为世界而生,非为社会而生,非为国家而生,非互为他人而生。"[3]所以,一切威胁、抑制、束缚个人自律原则的,无论以什么冠冕堂皇的名义,都在排斥之列。譬如公理,"言公理者,以社会抑制个人,则无所逃于宙合。然则以众暴寡,甚于以强凌弱。而公理之惨刻少恩,尤有过于天理。乃知庄周所谓'齐物者,非有正处、正味、正色之定程,而使万

[1] 《章太炎全集(四)》,第387页。

[2] 原载一九〇八年《民报》第二十五号,此处引自《章太炎全集(四)》,第451—452页。

[3] 《章太炎全集(四)》,第444页。

物各从所好'。其度越公理之说,诚非巧历所能计矣。若夫庄生之言曰:'无物不然,无物不可。'与海格尔所谓'事事皆合理,物物皆美善'者,词义相同。然一以为人心不同,难为齐概;而一以为终局目的,藉此为经历之途。则根柢又绝远矣。"[1]早在1894年,章太炎撰写《独居记》,稍后又修改为《明独》,就已发出"大独"的呼声,"大独"反抗各式各样的"小群"对个性自由发展的禁锢和压抑,同时他又说,"大独必群","群于国","群于无告者","群于知方之士",并进而结论道,"小群,大群之贼也;大独,大群之母也。"他强调了"大独"和"大群"之间的关联,但他又感慨"吾求群而不可得也久矣","吾又求独而不可得也"[2],显示出思想内部以及个人现实处境中的矛盾冲突。到《四惑论》,则于孤愤的思想情绪之中将"大群"摈弃,把个人自由强调到绝对的程度。

从"大独必群"到摈弃"大群",其间的过程正是虚无主义滋生、渐盛以致占据思想意识核心空间的过程,其集中强烈的文字表现是作于《四惑论》之前的《五无论》[3],从"无政府"进到"无聚落",再进到"无人类"、"无众生",最终进到"无世界",把否定一步一步地推至思力所及之处,浓郁的绝望和悲愤弥漫否定思想的每一个步骤。如果把康有为的《大同书》和章太炎的《五无论》相对照的话,其差异的

[1] 《章太炎全集(四)》,第449页。
[2] 《明独》收入《訄书》初刻本和重订本,此处据初刻本,引自《章太炎全集(三)》,第53—55页,上海人民出版社1984年7月第1版。
[3] 《五无论》,原载一九〇七年《民报》第十六号。

巨大是会让人惊心的，萧公权曾说，“吾人如谓《大同书》为享乐主义之乌托邦，则当命《五无论》为失望自杀之虚无主义矣。”[1]

章太炎的卓异之处，又岂止表现在与康有为思想的巨大差异，毋宁是与当时整个思想界的背逆。譬如他1906年出狱后在东京的首次演讲，提倡国粹，把自己的主张与当时的各种思想相比较，说：“兄弟这话，并不像做‘格致古微’的人，将中国同欧洲的事，牵强附会起来；又不像公羊学派的人，说什么三世就是进化，九旨就是进夷狄为中国，去攀附欧洲最浅最陋的学说，……”[2]对这几句话，有学者辨析道：“他批评的公羊学派的见解，指的是康有为的论点，集中见于《春秋董氏学》。他讥斥的‘欧洲最浅最陋的学说’，则是由严复的《天演论》介绍而他本人也曾笔译过的斯宾塞的社会达尔文主义，那精髓便是‘生存竞争，弱肉强食’。而所谓欧化主义的说法，由他早在1899年便发表过的《儒术真论》及其附录来看，则属于谭嗣同的《仁学》所表述的一种颇具代表性的意见，即以为西方列强侵华合乎‘天演’公理，这公理早为中国先哲发现，《尚书》不就承认‘兼弱攻昧，取乱侮亡’是天理么？可见中国的出路只有西化，否则只能自取灭亡。至于所谓‘格致古微’说，也即‘西学中源’论，从魏源、薛福成到王仁俊，在晚清讲洋务的士大夫中尤其流行。因此，章太炎那时‘提倡国粹’，在政治上固然

[1] 萧公权《中国政治思想史》(三)，第820页，辽宁教育出版社1998年3月第1版。

[2] 在东京留学生欢迎会上的演说，见一九〇六年《民报》第六号。

是要普及民族主义观念，在学术上则很明显地是对以往种种‘新学’进行批判乃至否定，不消说也是一种自我否定。"[1]

日本学者河田悌一称章太炎为"否定的思想家"，在论文中专列一节，讨论他"反近代的思想——否定西欧近代"[2]。对此思想的阐发，其实早就存在，如庞俊在章太炎逝世后发表的《章先生学术述略》里，就论列分梳道："其居日本时，主撰《民报》，意在扶弊救偏，未尝以言殉人。方是时，天下方贵国家事业，其弊则尊团体而过抑个人，先生则为《国家论》以正之。天下方崇进化理论，其弊则求乐利而反益痛苦，先生则为《俱分进化论》以晓之。时彦哗言社会主义，言无政府主义，其蔽则猖狂妄行，而人道将以灭绝，先生则为《五无论》《四惑论》以矫之。……"庞文论列条目尚多，综而感慨系之，"平生论议，往往事未至而先见败征，众人方醉而己独醒，亦以此横被狂名"[3]。后于庞文近半个世纪，大陆之外学界又有论者指出，章太炎喜爱采用否定的辩证方式与思考方式，"脱离不了以本身的认知与经验为凭借，从个体主义出发，来从事唯识式批判"[4]，在这一扼要准确的描述中，除了"批判"的"唯识式"限定较难通约外，其它特征都可以在西方的现代思想意识和文化批判中

[1] 朱维铮《〈国故论衡〉校本引言》，引自《求索真文明——晚清学术史论》第288—289页，上海古籍出版社1996年12月第1版。

[2] 河田悌一《否定的思想家——章炳麟》，编入《章太炎生平与学术》一书。

[3] 庞俊《章先生学术述略》，原载一九三六年《制言半月刊》第二十五期，此处引文据《章太炎生平与学术》第22—23页。

[4] 朱浤源《〈民报〉中的章太炎》，原载1984年《大陆杂志》第68卷第2期，此处引文据《章太炎生平与学术》第326页。

获得互证和共鸣。

三

我们注意到了章太炎那堪称彻底的虚无主义和贯彻否定辩证方式的思想文化批判，但是这虚无和否定并没有导致消极退避、无所作为，反而愈发激励起个人的勇猛无畏之心，在一种悖反中昭示出章太炎自主的生命承担的重量和紧张性：他把虚无当成了人生的底子，在这一底子之上，站立起一个顶天立地的个人——既然个人之外的一切都是虚无，那就只能"依自不依他"。这样站在虚无之上的个人，"尼采所谓超人，庶几近之（但不可取尼采贵族之说）"，章太炎在《答铁铮》一文里慨然道，"排除生死，旁若无人，布衣麻鞋，径行独往，上无政党猥贱之操，下作懦夫奄矜之气，以此揭橥，庶几中国前途有益。"[1]

要树立起"自尊无畏"的真正的个人，而不是空心的只可用来做名号标榜的个人，必须具备其来有自的思想文化资源做支撑，为此，章太炎创造性地阐发中国文化传统，并以佛学思想相济、相照，在《答铁铮》里，他简洁明确地勾勒出了两条通过他自己汇合为一的"自贵其心"的思想文化资源：

[1] 《答铁铮》，原载一九〇七年《民报》第十四号，此处引自《章太炎全集（四）》第375页。

仆于佛学，岂无简择？盖以支那德教，虽各殊途，而根源所在，悉归于一，曰“依自不依他”耳。上自孔子，至于孟、荀，性善、性恶，互相阋讼。讫宋世，则有程、朱；与程、朱立异者，复有陆、王；与陆、王立异者，复有颜、李。虽虚实不同，拘通异状，而自贵其心，不以鬼神为奥主，一也。佛教行于中国，宗派十数，独禅宗为盛者，即以自贵其心，不援鬼神，与中国心理相合。故仆于佛教，独净土、秘密二宗有所不取。以其近于祈祷，猥自卑屈，与勇猛无畏之心相左耳。虽然，禅宗诚斩截矣，而末流沿袭，徒事机锋，其高者止于坚定无所依傍，顾于惟心胜义，或不了解，得其事而遗其理，是不能无缺憾者。是故推见本原，则以法相为其根核。[1]

在这里又出现了这样一些问题：章太炎所勾勒的中国文化传统和佛学思想中，是不是真有一个“依自不依他”的精神核心，可以作为章太炎树立个人的强大支撑？章太炎的思想发掘，是准确的吗？如果换一个人，比如换成章太炎的学生鲁迅，面对同样这些东西，他会得出什么样的结论呢？诸如此类的问题还可以继续追问下去。但是，这些看起来似乎很有道理的质疑，却未必不会把真正的问题引向歧途，也许应该有相宜的空间检讨章太炎对中国文化传统和佛学思想的阐释是否贴近“原义”（这也难免不演变成对中国文化传统和佛学思想本身的“整体性”探讨，从而陷入惯

[1] 《答铁铮》，引自《章太炎全集（四）》第369页。

常的众说纷纭的纠缠不休之中)，只不过在这里，更为关键的是章太炎本身的阐释活动和思想逻辑，也就是说，我们更应该追问的不是章太炎的阐释对象中是否蕴含了这样的精神核心，从而判断章太炎的阐释能否成立，而是在章太炎已经从中阐发出这样的精神核心这一“事实”面前，继续我们的思考。阐释的意义并不能够脱离阐释活动而独立存在，对于章太炎而言，寻找支撑的思想文化资源的活动，同时也就是“创造”一种作为支撑的思想文化资源的活动——即使没有这样一种思想文化资源，也要自己造出这样一种思想文化资源来；即使可以利用的思想文化资源中没有这样一种精神核心，也要自己赋予它这样一种精神核心。这并不是走极端的说法，因为作为个人的思想文化资源不可能脱离个人而存在，只有与个人发生密切关系、产生真正意义的思想文化资源才可能是个人的思想文化资源，而这种关系和意义得以发生，正是个人自主活动的结果。从这个意义上讲，章太炎阐发思想文化资源的活动本身，也正是“依自不依他”精神核心的强烈体现。

明乎此，我们就可以理解章太炎诸种阐释的个人合理性了，譬如，“汉族心理，不好依他，有此特长，故佛教得迎机而入，而推表元功，不得不归之孔子。”“仆所奉持，以‘依自不依他’为臬极。佛学、王学虽有殊形，若以楞伽、五乘分教之说约之，自可铸熔为一。”[1]如此等等。而把阐释的创造性发挥到极致，本身即成为个人思想的直接、合理、完满

[1] 《答铁铮》，引自《章太炎全集(四)》第372页、374页。

表达的，当推章太炎平生最得意、自认"一字千金"的哲学著作《齐物论释》。

这部著作取传统的注解方式，以唯识论阐释庄子的"齐物"观，不少论者由此而见章太炎的相对主义思想，这种泛泛的说法未始没有一点道理，但总觉隔膜。《〈齐物论释〉序》里说："维纲所寄，其唯《逍遥》《齐物》二篇，则非世俗所云自在平等也。体非形器，故自在而无对；理绝名言，故平等而咸适。"[1]章太炎特意拈出"非世俗所云"这些字眼，以表明立意的个人性和对抗性，诚如木山英雄的深见卓识，"其根本性立场在于对抗以差异的同一化（齐不齐）为指归的统合主义乃至普遍主义原理，而揭示各种差异之间本来平等（不齐而齐）这样的个别主义乃至特殊主义的原理。不言而喻，这一哲学从根本上否定了进化论思想内涵的文明与野蛮的等级意识（文野之见），因此当然拒绝选择将'富国强兵'作为最高目标、争先介入由私利关系和虚构的'公理'所构成的帝国主义时代的'世界'的道路。而从根本上说，任何功利性建设都不是这一哲学的目标。相反，它从庄子的'天下'中个体事物的存在方式的终极性出发，对于列强的'世界'权利进行了追问，从而试图从根本上为文明也好人类也好争取个体无条件自主自存的权利，庄子的'齐物'与佛教的'平等'所融合而成的终极之境深远至极，以至它终于不得不超越了语言而'自证'，不过从这一哲学立场反过来把捉现实中的个别语言、文字时，作为文

[1] 《〈齐物论释〉序》，引自《章太炎全集（六）》第3页，上海人民出版社1986年12月第1版。

明的基本单位以及人类的'心思'的先验形式(apriori),这也许是危机之中的最后一块绿洲了吧!"[1]

标举和捍卫差异,落实于"依自不依他"的精神核心,这一原则从对个人的树立和张扬,扩大到章太炎对于种族、文明、语言、文化等所持的各种意见的深层。章太炎一身肩学问与革命二任,平生所论,涉及面极其博杂,前后思想又不断变化,但细察之下,我们应该承认,在其思想成熟后的特定时间段落之内,所论诸多问题,内里贯穿着这一精神原则。譬如针对无政府主义组织的刊物《新世纪》所提倡的废除汉字汉语、推广世界语的主张,章太炎与吴稚晖进行了一场论争。吴稚晖奉科学进化和"世界大同"观,斥汉字汉语"野蛮"、"低效率",视语言为工具,与主张"夫语言文字……同定于一为要义"[2]的康有为同调;章太炎作《驳中国用万国新语说》、《规新世纪》,强调吹万不同,虽大巧莫能齐,"文字者语言之符,语言者心思之帜。虽天然语言,亦非宇宙间素有此物,其发端尚在人为,故大体以人事为准。人事有不齐,故言语之字亦不可齐。"[3]语言文字非只是工具的要义已然显出。如果只是工具,或许可以统一;

[1] 木山英雄《"文学复古"与"文学革命"》,引自《学人》第10辑第247—248页。

[2] 康有为《大同书》,这一段话完整的引文如下:"各国语言文字,当力求新法,务令划一,以便交通。以免全世界无量学者,兼学无用之各国语言文字,旷岁月而损脑筋。若定为一,增人有用之年岁,公益之学问,其益无穷。夫语言文字出于人为耳,无体不可,但取易简,便于交通者足矣,非如数学、律学、哲学之有一定,而人所必须也。故以删汰其繁而劣者,同定于一为要义。"引自《康有为大同论二种》第128页,朱维铮编校,三联书店1998年6月第1版。

[3] 《规新世纪》,原载一九〇八年《民报》第二十四号。

但章太炎所标划出的是一种与存在相通的联系：由“心思”而语言，由语言而文字。

四

“心思”——语言——文字，正是这样一种以存在为根源又时刻与根源往返相通的思想，构成了章太炎的文学观。他在《国故论衡·文学总略》里，给文学的定义是：“文学者，以有文字著于竹帛，故谓之文。论其法式，谓之文学。……夫命其形质曰文，状其华美曰彣；指其起止曰章，道其素绚曰彰。凡彣者必皆成文，凡成文者不皆彣。是故推论文学，以文字为准，不以彣彰为准。”这一极其宽泛的文学定义难以得到普遍认同是可以想见的，但其意义却能为敏感者体察到一些，胡适就说过，“他的文学总略推翻古来一切狭陋的文论。”[1]我们看这个定义，它把文字突出出来，它定义的范围越宽，文字得以突出的空间就越大，而且文字几乎就是惟一的文学要素。这里我们再次遇到了章太炎对基本单位的根本关注和极端强调，这些基本单位，在不同的场域内分别是构成社会的单个的个人，构成世界的单个的种族，构成文明的一国之文化与学问（国粹和国学），在文学的范围内，就是构成文学的文字。

同时我们注意到，章太炎对文字的强调立基于反浮华

[1] 胡适《五十年来中国之文学》，引自《胡适文存》（二）第209页，黄山书社1996年12月第1版。

虚饰的“质”的立场，他发表于1906年《国粹学报》9、10、11号上的《文学论略》，虽然针对当时同报所载刘师培的一系列文学论述，但“质”的立场早就有明确的表述。木山英雄注意到，《訄书》的《订文》篇所附的《正名杂义》，“其中有基于日本的姉崎正治的观点所做的论述。姉崎援引马科斯·牟拉（Max Muller）有关神话起源的‘言语之瘿疣（disese of language）’说，从言语不能与事物完全一致的角度论及常常不得不依赖于比喻性转义的‘表象主义（symbolism）’的缺陷。章氏认为此说亦相当于对于中国的‘假借’和‘引申’转义法的出色说明，他举了若干用例，以说明言语无可避免‘表象主义’这一宿命般的结局，不过，将这一缺陷作为技巧而乱用，便是小学的末路与文学的堕落。这种修辞上的注重实体的倾向，却又与朴素的反修辞论不同。岂止如此，它其实是严格至极的修辞学要求。”[1]

章太炎的这种思想立场和他自己古奥地应用言语文字的方式，和尼采对同一问题的批判与主张出奇地吻合。尼采《人性，太人性了》第1卷第4章第195节，小标题为“仿效希腊人”，这样写道：“由于几百年来情感的夸张，一切词汇都变得模糊而肿胀了，这种情况严重地妨碍了认识。高级文化，在认识的支配（倘若不是专制）下，必须有情感的大清醒和一切词汇的强浓缩；在这方面，狄摩西尼时代的希腊人是我们的楷模。一切现代论著的特点便是夸张；即使它们简单地写下，其中的词汇仍然令人感到很古

[1] 木山英雄《“文学复古”与“文学革命”》，引自《学人》第10辑第250—251页。

怪。周密的思考，简练，冷峻，质朴，甚至有意矫枉过正，质言之，情感的自制和沉默寡言——这是惟一的补救。——此外，这种冷峻的写作方式和情感方式作为一种对照，在今天也是很有魅力的；当然，其中也有新的危险。因为严厉的冷峻和高度的热烈一样也是一种刺激手段。"[1]正是出于一种严格至极的修辞要求，章太炎反对言文一致论，他认为言文一致的主张是从表达的高度和难度上退却，他担心这种退却将导致文化精义的丧失，所以在《正名杂义》里明确地说："而世欲更文籍以从鄙语，冀人人可以理解，则文化易流，斯则左矣。"又自剖苦心，说道，"非好为诘诎也，苟取径便而淆真意，宁勿径便也。"[2]

我们知道周氏兄弟文学生涯的初期阶段，在东京翻译《域外小说集》，这一翻译试验的独特之处正是与章太炎根基于存在的"心思"、以文字定义文学的独特想法紧密关联的。他们用古字古义对译域外文本，试图把一种崭新的文学体验凝聚到固有的文字当中，在文言文的极限处苦心尝试，"通过这样的磨擦，作为译者自身的内部语言的文体感觉才得以形成吧。"[3]

[1] 《悲剧的诞生——尼采美学文选》第195页，周国平译，北京三联书店1986年12月第1版。
[2] 《訄书》重订本，《订文》所附《正名杂义》，引自《章太炎全集(三)》第216页。
[3] 木山英雄《"文学复古"与"文学革命"》，引自《学人》第10辑第260页。

五

基于上面的论述，我们从章太炎那里看到了一种极大的悖论：他竟然是通过“复古”的途径来达到和展露他个人的现代的思想意识和文化认同，而且他的“复古”相当彻底，不止是回复到前资本主义社会，而且是回复到前制度性社会的阶段，从而期冀彻底回复个人的、种族的、文化的自存自主的精神能力和存在状态。几乎他的一切批判、论述和主张都或隐或显是由此出发的。

那么，这样一种虽然受到外来文化思潮的启示、但主要却是由中国内部产生的思想文化资源为“依托”（不论这种“依托”是固有的还是足够强大的个人“创造”出来的）的现代意识，是否与19世纪末、20世纪上半叶的西方现代文化思潮构成有意义的关系？这本来应该是一个多余的问题，然而，由于一直无法克服以至于成为集体无意识的西方中心论，使得这个问题变得必要而且必须去面对。这种集体无意识一步一步地使中国“落后于世界”的思想，变为中国“处于世界的进程之外”的思想，再进而变为中国“处于世界之外”的思想。我们惯常所表达的“走向世界”的焦虑和渴求，正可以作为这种集体无意识的一个小小的注脚。要真正克服这种集体无意识，首先得从树立中国就在世界之内的观念开始，有了这样一个基本的观念，我们才可能去判断，在中外之间，什么构成了真正有意义的关系。

譬如，前揭章太炎和尼采对言语、词汇问题在洞察和识见上的奇异的吻合，如果我们不能否认处在中国之内的章太炎也处在世界之内，我们就不能否认在此问题上章太炎的见识与尼采的见识具有同样的现代意识意义上的探讨价值，同时我们可以在两个人之间建立起两个主体之间的对话关系。比较文学的影响研究和平行研究都屡遭诟病，在一定的范围内可以说，那是因为不少的影响研究和平行研究实践没有试图去建立真正有意义的主体之间的关系。一个熟读尼采、甚至奉行尼采哲学的人，在尼采面前可能是一个不能以主体身份站立起来、开口说话的人；同样，一个能够跟尼采思想进行对话的人，也并不必须是一个深受尼采影响的人。

正是在这个意义上，曾经为研究者所揭示的章太炎的自由观与萨特的自由观之间的遇合，并非是牵强附会，而是指示了一种现代意识的探讨向度。1905年狱中《章太炎读佛典杂记》，关于自由有如下的论述："天下无纯粹之自由，亦无纯粹之不自由。……饥则必食，疲则必卧，迫于物理，无可奈何。虽倡言自由者，于此亦不得已，故天下无纯粹之自由也。投灰于道，豺狼所遮焉；便利于衢，警察将引焉。有法制在，而不得不率行之，则害其自由矣。虽然，苟欲自由，任其苛罚，亦何不可。今自愿其自由，而率从于法律；既此自愿，亦不得不谓之自由，故曰天下无纯粹之不自由也。然则虽至柱(住)囚奴隶，其自由亦无所失。所以者何？住求奴隶，人所强迫也，而天下实无强迫之事。苟遇强迫，拒之以死，彼强迫亦无所用。今不愿死，而愿从其强迫，此

于死及强迫二事，故任其取舍矣。任取其一而任舍其一，得不谓之自由乎？"[1]我们必须注意到，这一自由系于个人选择的苦思，是章太炎狱中生存体验的结晶，这种思想深度是与个人在极端困境中的亲身体验紧密相联的。这一年6月，萨特出生于巴黎。"在反抗纳粹党的艰苦磨炼中，沙特体验自由的可贵，战后倡言比章氏更激烈的自由论，认为被敌方拷问时最自由，既可违背良心出卖同志，亦可坚守良知不屈殉难。章氏反清廷的'果报'是三年（1903—1906）黑狱后归依唯识宗，沙特抗纳粹四年的后事是同情马列主义。极端唯心与激烈唯物，相映成趣。虽非存在主义哲人，章氏亦富于存在的（existential）感受。"[2]

近来又有研究者指出，章太炎的齐物思想，与渐为世人看重的英国思想史家以赛亚·柏林（Isaiah Berlin）的看法异曲同工，而在时间上章太炎实著先鞭于大半个世纪之前。柏林反对带有"特殊神宠论"色彩的目的论历史观，他从"多元的文化历史观出发，认为这个世界上没有一种单一向度的活动或者编制一种特定的等级体系，能够限定人类发展形式的多样性。柏林的这些思想是基于对20世纪人类历史沉痛反思的结果。事实上，依照某一特定编制的等级秩序，视某种单一的文化形态为人类最理想和美好的范型，的确构成了我们这个时代暴政和战争的源泉。揆之20世纪中国政治社会实践的惨痛经历，其根因也实与此类

[1]　《章太炎读佛典杂记》，原载一九〇五年《国粹学报》第三号，此处引自《章太炎年谱长编》第203页，汤志钧编，中华书局1979年版。

[2]　王煜《章太炎进化观评析》，引自《章太炎生平与学术》第258页。

信条和观念有着脱不掉的干系。而章太炎先生立足于自身作了特定唯识论诠释的齐物论，在20世纪的初头，即已对其时正成为理所当然、不容置疑、锐不可当的意识形态的诸多公理、进化、唯物等西方现代性理念、制度，表示不能惬意和默然，对文（文明、现代）／野（野蛮、传统）等两极性思维模式所蕴含的虚妄性有所察识，并对其背后的进化论和一元论历史观在哲学上作出了某种程度的解构。作为'有学问的革命家'，太炎先生在肯定世纪初头启蒙思想所坚持的使人摆脱奴役、压迫和无知，争取平等、自由权利等价值观，并为之不惜身陷囹圄的同时，又对启蒙思想中的进化论、历史目的论所蕴含的某种最终将导致压迫奴役人的破坏性力量，保持了充分的警觉、敏感和反抗，不能不说颇有几分先见之明。"[1]

身处中国人睁开眼睛看世界的时局和世变之中，章太炎从一己的存在体验和东方思想文化资源中，开掘出一条独特的思路，其中蕴含着一种巨大的悖反性，正是在这种巨大的悖反性当中，我们看到了中国现代意识初始时的情境，这种情境，堪称是世纪之交时的思想文化奇观，之所以会造成这种奇观，是因为其中凝聚了身陷中国自身的传统和现实中的个人趋向极限的思想文化痛苦和与此相应的推向极限的巨大努力。正因此，我们才可以说，章太炎是中国现代意识的觉醒者、探索者与倡言者，而不是西方现代意识在中国的投影。

[1] 李振声《作为新文学思想资源的章太炎》，日本信州大学人文学部人文科学论集《文化交流学科编》第211页，2001年3月版。

第2章

现代意识与个体性承担

——王国维寻求“慰藉”的精神简历

一

王国维引介西方近现代文化思想，以叔本华为主，上溯康德，旁及席勒，下迄尼采，为论者所公认；其中于叔本华最为投心，王国维自己屡屡道及，也是历来研究者论述的一个中心。这一论述中心的形成几乎是理所当然的；但无形之中，王国维和尼采之间的关系就有所忽略，这种忽略的后果不仅是在对王国维与西方现代文化思想之间关系的考察中缺少了极为重要的一环，更可注意的是因此而造成的对王国维现代意识内部的复杂性无以展开充分探讨。

尼采思想介绍到中国，在近一个世纪的历史中，其传播影响深深地受制于中国的特殊语境，直至80年代，突出

出来的仍然是个性主义的内容，尼采对自身所处的文艺复兴以来逐渐形成的西方人文主义思想传统和基督教传统的批判思想，要么被忽略，要么被置换成中国当下现实中的“反传统”——反抗当下现实中的中国自身的传统。相形之下，20世纪之初王国维对尼采的介绍就显出相当的超越自身社会文化语境的能力、相对的接近介绍对象的“客观性”以及不凡的聪慧与颖悟。在1904年发表的《尼采氏之教育观》一文中，王国维劈头说道：

> 呜呼！十九世纪之思潮，以画一为尊，以平等为贵，拘繁缛之末节，泥虚饰之惯习，遂令今日元气屏息，天才凋落，殆将举世界与人类化为一索然无味之木石！当是之时，忽有攘臂而起，大声疾呼，欲破坏现代之文明而倡一最斩新，最活泼，最合自然之新文化，以振荡世人，以摇撼学界者：繄何人斯？则弗礼特力·尼采也。守旧之徒，尊视现代文化，故诋氏为狂人，为恶魔。言新之子，不慊于现代文化，故称氏为伟人，为天才。毁誉之声久交哄于论坛矣。要之，谓今日欧洲之文艺学术，下至人民生活，无不略受影响于尼氏者，非过论也。[1]

在这篇题为“教育观”实则涉及尼采思想诸多主要方

[1] 《尼采氏之教育观》，原载一九〇四年三月出版的《教育世界》第七十一号；此处引文据《王国维哲学美学论文辑佚》第174页，佛雏校辑，华东师范大学出版社1993年12月第1版。

面的文章中，王国维非常清楚地区分开了近代文化、近世思潮和以此为批判反对对象的现代文化思想，他虽然没有对二者之间的断裂与牵连做整体性的描述和释论，但他言及尼采的具体思想时，几乎处处提示区别性的思想状态。如“新自然主义”这一部分，论述道：“氏谓今日之文化无所裨益，而徒紊自然。其意见正与卢骚同。然尼氏之所谓自然状态，恰与卢氏相反。”以下标举卢骚设想的皆平等、自由、无贵贱贫富之别的人类自然状态，与尼采极力宣扬的“大地之上，惟有少数之君主 Herren 与多数之奴隶 Knechte 生活其间而已”的“绝不平等”的自然状态，两相对照，阐明尼采抨击近代平等说和扩大个人与个人之间差别的主张。[1]在多方面介绍了尼采的学说和思想之后，王国维又重复地提醒这一思想“于近世思想大相剌谬者也”，并以与文章开头相呼应的强烈感佩情绪结束全文：“吾曹对此十九世纪末叶之思想家，宁赞扬之，倾心而崇拜之。”[2]

这篇文章刊发不久，王国维又作了一篇《德国文化大改革家尼采传》[3]，其中述及，尼采思想渐倾哲学时，“一日，偶于旧书肆，得叔本华之《意志及观念之世界》一书，灯下读之，大叫绝，遂为叔本华之崇拜家。此时有致德意生书，谓虽大苦痛之中，读叔氏之书，亦得慰藉云云。”[4]这种尼采的情形未始不是王国维自己的情形，他在《自序》和

[1] 《王国维哲学美学论文辑佚》第175—176页。

[2] 《王国维哲学美学论文辑佚》第181—182页。

[3] 《德国文化大改革家尼采传》，原载一九〇四年六月出版的《教育世界》第七十六号，编入《王国维哲学美学论文辑佚》。

[4] 《德国文化大改革家尼采传》、《王国维哲学美学论文辑佚》第240页。

《静安文集自序》中讲到初遇叔本华哲学的惊喜和读康德不通转而读叔本华的豁然开朗，正属于这种情形[1]。人们往往只注重这种情形中王国维对叔本华的认同和亲和，而没有注意到王国维对尼采的认同和亲和。从都受益于叔本华这一点来讲，王国维具有与尼采同是后来者的切近感，并由此而作用于对尼采思想的切近感。还有一个有趣的事实是，王国维的尼采传特别述及，尼采早期"非难当时之文明，极崇美术与文艺"，可是若干年之后，"尼采之思想全移于正反对之位置，即称颂前所极口诋骂之学究，而贬美术家。"[2]这不由得让人想到王国维兴趣与用力的转向，由哲学的嗜好而文学，又自文学而经史考据，这种转向自有王国维个人生命发展的内在理路和外在现实的逻辑可寻，不可与尼采思想变化的轨迹做穿凿的对照，但其间也并非就没有耐人寻味的东西。此处不论，却不妨顺便提及一下。

王国维对尼采的认同和亲和在《叔本华与尼采》这篇重要文章中有更直接的、以思想方式进行的表露。我们知道，王国维几乎完全套用叔本华哲学来解《红楼梦》，但在《红楼梦评论》的第四章，"红楼梦之伦理学上之价值"的探讨中却发出了自己的绝大疑问："叔本华之言一人之解脱，而未言世界之解脱，实与其意志同一之说，不能两立者

[1] 《静安文集自序》说："余之研究哲学，始于辛壬之间。癸卯春，始读汗德之《纯理批评》，苦其不可解，读几半而辍。嗣读叔本华之书而大好之。自癸卯之夏，以至甲辰之冬，皆于叔本华之书为伴侣之时代也。其所尤惬心者，则在叔本华之《知识论》，汗德之说得因之以上窥。然于其人生哲学观，其观察之精锐，与议论之犀利，亦未尝不心怡神释也。"《王国维文学美学论著集》第226页。

[2] 《王国维哲学美学论文辑佚》第241页。

也。"叔本华"力护其说",在引述了其说词后,王国维又评论道:"然叔氏之说,徒引经据典,非有理论的根据也。试问释迦示寂以后,基督尸十字架以来,人类及万物之欲生奚若?其痛苦又奚若?吾知其不异于昔也。然则所谓持万物而归之上帝者,其尚有所待欤?抑徒沾沾自喜之说,而不能见诸实事者欤?果如后说,则释迦、基督自身之解脱与否,亦尚在不可知之数也。"[1]可是这个问题在尼采那里得到了解决,王国维比较二人之说,全部的论说就是由此而开始的:

> 叔本华由锐利之直观与深邃之研究,而证吾人之本质为意志,而其伦理学上之理想,则又在意志之寂灭。然意志之寂灭之可能与否,一不可解之疑问也。尼采亦以意志为人之本质,而独疑叔氏伦理学之寂灭说,谓欲寂灭此意志者,亦一意志也。于是由叔氏伦理学出而趋于其反对之方向,又幸而于叔氏之伦理学上所不满足者,于其美学中发见其可模仿之点,即其天才论与知力的贵族主义,实可为超人说之标本者也。要之,尼采之说,乃彻头彻尾发展其美学上之见解,而应用之于伦理学,犹赫尔德曼之无意识哲学,发展其伦理学之见解者也。[2]

---

[1] 《王国维文学美学论著集》第17、18页,周锡山编校,北岳文艺出版社1988年第1版。

[2] 《王国维文学美学论著集》第60—61页。

二

但是，对尼采思想学说的认同是一回事，能够以个体的生命承担起这种思想学说的全部重量则是另外一回事。现代文化思潮不仅是理论问题，更是生命实践问题，它要求生命具体担当重压的能力和耐性。在尼采那里，这个问题尤为突出和尖锐。正是面对这样一个包含在其学说思想之内的、无从回避的要求，王国维踟蹰不前了。我们遍读王国维介绍叔本华和尼采的文字，会发现他特别关心“慰藉”，这一类的字眼在文中屡屡出现，由此而透露出他自己对待痛苦的方式：既然真正、彻底的解脱不可能，那么不得已而求其次，能够使痛苦得以暂时的缓解、“慰藉”也好。这种方式从一开始就与勇于承担、自主承担痛苦的方式判然有别。也正是这种与旧式文人有着千丝万缕联系的对待人生苦痛的方式，使得王国维从一种思想的高度和力度上，从个体生命存在的紧张性之中，往后退却。在《叔本华与尼采》一文中，王国维有一段个人色彩极强的感慨，他说：“若夫天才者，彼之所缺陷者与人同，而独能洞见其缺陷处。彼与蚩蚩者俱生，而独疑其所以生。一言以蔽之：彼之生活也与人同，而其以生活为一问题也与人异；彼之生于世界也与人同，而其以世界为一问题也与人异。……彼知人之所不能知，而欲人之所不敢欲，然其被束缚压迫也与人同。夫天才之大小，与其知力意志之大小为比例，故苦痛之大小

亦与天才之大小为比例。"紧接着，王国维马上又说，"彼之痛苦既深，必求所以慰藉之道"，这一"求慰藉"的要求，正是王国维思想意识退却的痕迹。这种退却在王国维那里是非常自然的反应，几乎没有遇到任何异样的感受和任何像样的抵抗，有了苦痛而求慰藉，还有比这更自然的吗？在王国维的思维和意识里，由苦痛而通向慰藉的路是直接的，只不过天才的苦痛人世有限的快乐不足以慰藉，于是不得不反求诸己，到此王国维又以己度人，说叔本华尼采他们的学说，也是"彼非能行之也，姑妄言之而已；亦非欲言诸人也，聊以自娱而已。何则？以彼知意之如此而苦痛之如彼，其所以自慰藉之道，固不得不出于此也。"也许是王国维的这种意识太强烈了，行文隔了不久，又再一次强调了这个意思，"彼等所以为此说，无他，亦聊以自娱而已。"[1]

王国维本来是先读叔本华，之后接触到尼采；王国维现代意识的退却，则是从尼采退却到叔本华。在王国维眼里，尼采和叔本华在什么地方的不同，使他认同过尼采却又从尼采那里回到了叔本华那里呢？王国维打了一个中国的比喻，出自《列子·周穆王》，说有老役夫白天被迫劳作，筋疲力尽，晚上则梦为国君，恣意所欲，可是醒来又要去做苦役。王国维认为，"叔氏之天才之苦痛，其役夫之昼也；美学上之贵族主义，与形而上学之意志同一论，其国君之夜也。尼采则不然。彼有叔本华之天才，而无其形而上学之信仰，昼亦一役夫，夜亦一役夫，醒亦一役夫，梦亦一役夫，于

[1] 《王国维文学美学论著集》第71、73页。

是不得不弛其负担，而图一切价值之颠覆。"[1]对二人的这点区别，王国维在理智上也许会褒扬尼采，然而由此而来的重压却是他那颗几乎时时刻刻寻求慰藉的中国心所不堪承担的。王国维翻译了尼采《察拉图斯德拉》第一篇中的首章，并于《叔本华与尼采》一文中整章引用，述灵魂三变之说：灵魂变为骆驼，骆驼再变为狮子，狮子又变为赤子。以尼采此说相对照，显然王国维还没有历炼出这样一颗堪受如此一而再、再而三巨变的大灵魂。

我们回过头来，看看王国维从叔本华那里究竟发现了什么。这在《红楼梦评论》的长文里清晰易见。他把叔本华的"意志"解释为"欲望"，而以此为生活的"本质"，因而得出生活、欲望、苦痛，"三者一而已"的人生"概观"；"而《红楼梦》一书，实示此生活此苦痛之由于自造，又示其解脱之道，不可不由自己求之者也。"并进而指出，"此书之精神，大背于吾国人之性质"[2]，把《红楼梦》置于中国传统文化的对立面上加以肯定[3]，昭示出现代意识某种程度的觉悟和由此种意识支撑的解说人生的勇气。以生活为炉，以苦痛为炭，如果终能铸成解脱之鼎，当然算是完成了一个完整的人生过程，但是我们已经看到，王国维实质否定了事实上解脱的可能性。那么人生也就只能滞留、局促于生活之炉中，在欲望的炭火上痛苦地煎熬。

[1] 《王国维文学美学论著集》第 73 页。
[2] 《王国维文学美学论著集》第 7—8 页、第 9 页。
[3] 参见陈思和《王国维鲁迅比较论》，原载《复旦学报》(社会科学版)1987 年第 3 期。

在尼采试图颠覆一切传统价值的思想学说所要求于个体生命的自主承担面前，王国维退缩了，退到叔本华这里；可是叔本华的解脱说被他否定了，他要持续留在这里就必须能够持续地承受被动的煎熬。王国维又一次退却了。这次退却相当彻底：退出哲学。

退出哲学意味着退出怎样的思想紧张性？除了上面谈到的尼采、叔本华的学说，近现代的西方哲学还启示王国维对一些基本的命题产生了根本性的怀疑，并提出了个人独到的见解。在这方面，《论性》、《释理》、《原命》是三篇重要的文章。王国维对儒家传统的性善论作了系统的清理，这种清理的一个显著特点是不纠缠于人性善、人性恶的"无益之议论"，而是根据康德哲学，认为"性之为物，超乎吾人之知识外也"。[1]我们无法对本然之性进行谈论，所谓的人性善或恶，只是经验上的事实或推论，而非本然之性。这样一来，就从根本上抽空了以人性善为前提的理想人格论、社会向善论等乐观信仰，同时也根本否定了某些性恶论者所秉持的人性改造设想（如"化性起伪"等）。而广义而言为理由、狭义而言为理性的理的意义，"以理由而言，为吾人知识之普遍形式；以理性而言，则为吾人构造概念及定概念间之关系之作用，而知力之一种也。故理之为物，但有主观的意义，而无客观的意义。易言以明之，即但有心理学上之意义，而无形而上学上之意义也。"因此，理性的作用，但关真伪不关善恶，"除为行为之手段外，毫无

[1] 《论性》，《王国维文学美学论著集》第116页。

伦理学上之价值。"[1]理性可用于行善,也可用于作恶。也就是说,真和善是分裂的,人类的道德不会随着理性、科学、教育的发展而有所增进,进而言之,不管是儒家道德理想主义,还是进步主义、启蒙思想,其建立在理性的运用会增进人类的德性和幸福的乐观信条就是非常可疑的。康德把自由建立在理性之上,对此王国维提出批评:"其所以谓之自由者,则以其原因在我、而不在外物,即在理性而不在外界之势力,故此又大不然者也。吾人所以从理性之命令,而离身体上之冲动而独立者,必有种种之原因。此原因不存于现在,必存于过去;不存于个人之精神,必存于民族之精神。而此等表面的自由,不过不可见之原因战胜可见之原因耳。"这里暗示了集体无意识之类无以明了的原因的存在,接下去就明确说道,这种原因"不存于意识,必存于无意识。而此种原因,又必有其原因,而吾人对此等原因,但为其所决定,而不能加以选择。"[2]这一连串的对人性、理性、自由的看法,必然使他的现代文明观不可能认同进步主义视文明为统一的、线性的发展过程的思想,而是从根本上洞察到现代文明的内在冲突、分裂和破碎的情势。[3]1907年,他在《静安文集·自序(二)》中,写出了那一段有名的话:"余疲于哲学有日矣。哲学上之说,大都可爱者不可信,可信者不可爱。余知真理,而余又爱其谬误。伟大之形而上

[1] 《释理》,《王国维文学美学论著集》第136、140页。

[2] 《原命》,《王国维文学美学论著集》第144、145页。

[3] 关于这方面的论述参见高瑞泉《论中国近代哲学中的悲观主义》,载《天津社会科学》1998年第5期。

学，高严之伦理学，与纯粹之美学，此吾人所酷嗜也。然求其可信者，则宁在知识论上之实证论，伦理学上之快乐论，与美学上之经验论。知其可信而不能爱，觉其可爱而不能信，此近二三年中最大之烦闷。而近日之嗜好所以渐由哲学而移于文学，而欲于其中求直接之慰藉者也。”[1]对于王国维的这段自白，研究者多从“可信——可爱”的对立引申开来做文章，其实对立的最根本处即在于现代文明本身的分裂，而对此富有深刻洞察和体会的王国维，他个人更迫切需要解决的问题，还是人生苦痛能否从中求得及时、足够的慰藉的问题，所以他说他要求“直接”的慰藉去了。也就是说，我们还得从个体生命对待思想、意识痛苦的方式来理解王国维的转向。

既然话都说到了这里，我们就不妨再进一步来看王国维的“纯文学”观。王国维对文学非功利的纯粹性、对文学独立位置的不遗余力的强调，在当时以及其后相当长一段时间的中国，都是卓尔不群的，毫无疑问是文学自觉的先声，功莫大焉。可是，是什么促成和推动了王国维产生这样的自觉？在这种所谓的文学自觉意识中，有没有可以进一步分析的人生因素？从王国维那绝对、急切的声音里，分明可以听出为个人的灵魂寻找一块安放地、为个人的痛苦寻找一个逃避所的焦虑。王国维是从来不甘平庸的，虽然说是不堪承担人生苦痛而要寻找一块安放地、一个避难所，可是他几乎必然地要强调这安放地、避难所不是为凡人而

[1] 《王国维文学美学论著集》第244页。

设的，不是为解决世俗问题而设的，它必然是为天才而设的，必然是纯粹的、独立的、高高在上的。如果不这样强调，他的自我如何确认和安置呢？王国维称颂《红楼梦》是"悲剧中之悲剧"，特别强调这种"悲剧"并非"政治的"、"国民的"、"历史的"，而是"哲学的"、"宇宙的"、"文学的"，应该不难看出，在反功利主义的价值判断中，这之间的对立并不像王国维所说的那样绝对，而王国维偏偏有意这样强调，深处并非没有隐含着个体生命的苦衷——即使只是无意识的苦衷。其实更多的时候，王国维的表述是相当显明的，他所追求的"纯文学"，其极致可达席勒美学"游戏"说的境地，并且能够对于个人深刻的厌世主义和忧郁症产生直接的慰藉。这样说来，王国维的"纯文学"观，就多少有点迫不得已的意味，它是不堪承受生命重压时的一条出路，一条自救的出路。果真如此的话，这"纯文学"观的建立，就包含了诸多始料不及的悲哀：生命的悲哀和文学的悲哀。

不过，换一种角度，我们也可以称赞王国维"纯文学"观的超前性和他的孤独的深刻性。和同样要建立非功利性的文学观念的周氏兄弟相比较，王国维的非功利性确实要"纯"得更彻底，而周氏兄弟是无论如何也不肯放弃启蒙的大功利的。

三

也许真如王国维所希望的那样，转向后他能够从文学

那里获得直接的慰藉；然而，果真如此的话，他倒用不着舍弃哲学了，因为在此之前的诗词创作就应该能够提供直接的慰藉。他自身的事实已经提前证明，文学如果被当作一个逃避之所的话，也不是一个真正能够彻底逃避思想、意识苦痛的理想之所，由此可见，思想、意识的苦痛即使有了直接的慰藉也不会消失。《静安诗稿》和《人间词》里的苦痛之深是不难体会的，这种苦痛，混合着一个自视甚高的中国文人的不遇、不适之感和一个先觉的现代知识分子的孤绝、忧困之思，从中我们可以看到这样一个形象：王国维清醒地意识到这种苦痛无可逃避，即使逃避也是虚假的自我安慰，可是他又不愿意、不能够去自主地承担起这种苦痛以及这种苦痛所包含的全部思想重量。事实是，不堪承担也必须得承担，只不过这种承担由后人苛责的眼光看来，似乎缺少了一点大勇者的生存勇气和生存韧性。之所以在这里提出这种苛责，并非是把王国维和其他人相比较而得出的结论，而是与王国维本身的生存体验之深和现代意识的觉醒相比较而得出的结论，也就是说，是王国维生命内部的深切体验和现代意识的先觉对他自身提出了生存勇气和生存韧性的要求，说“缺少”，也即是他对他自身要求的“缺少”。根本上说，这种苛责并不出自后人。

诚如许多论者所指出的那样，王国维的诗词创作和当时以及传统的诗词都不同，有浓厚的哲理味道和悲观色彩，而这显然得自于近现代西方哲学的启悟。这种来源明确的启悟已经内化为王国维个体生命的真切内容，所以钱钟书有这样的评论：“老辈惟王静安，少作时时流露西学义

谛，庶几水中之盐味，而非眼里之金屑。其《观堂丙午以前诗》一小册，甚有诗情作意，"接下去又说道，"昔笔弱词靡，不免王仲宣'文秀质羸'之讥。"[1]从我们正在讨论的问题的立场来看，钱钟书"水中之盐味"的赞语似嫌轻巧，它道出了外来的西哲思想的内化状态，却没有在意在世纪之初的历史情境中王国维以个体生命承接和溶化现代意识的内在苦痛；"笔弱词靡"、"文秀质羸"的挑剔可谓一针见血，但这个从王国维诗词创作的整体来看显然存在的弱点，仅仅在写作的修辞、风格范畴内是解释不清的，它仍然与王国维对待人生苦痛的方式——一种或者可以称之为不堪承担者的承担方式——紧密相关。

王国维浸润着现代意识的苦痛展现于"古典"的写作形式之中，使得正走向末路的传统"残余"形式留下了一些充满奇特张力的文本。先看1904年题为《蚕》的一首五言诗：

> 余家浙水滨，栽桑径百里。年年三四月，春蚕盈筐篚。蠕蠕食复息，蠢蠢眠又起。口腹虽累人，操作终自己。丝尽口卒瘏，织就鸳鸯被。一朝毛羽成，委之如蔽屣。喁喁索其偶，如马遭鞭箠。呴濡视遗卵，怡然即泥滓。明年二三月，儦儦长子孙。茫茫千万载，辗转周复始。嗟汝竟何为，草草阅生死。岂伊悦此生，亦由天所畀。畀者固不仁，悦者长已矣。劝君歇少息，人生亦如

[1] 钱钟书《谈艺录》，第24页，中华书局1984年9月第1版。

此。[1]

有识者指出：这首诗赤裸裸在暴露“生活之欲”的丑态，毫不掩饰，毫不委婉，立脚地全在叔本华的悲观哲学。王国维大力刻画与“生活”直接有关的“饮食”与“男女”两事的丑陋与愚昧，而“丝尽口卒屠，织就鸳鸯被”，尤可见人生之荒谬。这正是叔本华所说的“天才……能看透生存意志的原形，了解到人类竟一副可怜相，而油然兴悲哀之念。”[2]但就这首诗而论，“笔弱词靡”的缺陷是被避免和克服了的，而这种缺陷之所以能够被避免和克服，正是因为此诗现代意识充沛其间，压抑了王国维时常要流露的弱、靡、秀、羸的情绪，论者标出的“丑态”二字，也正是王国维在现代意识烛照之下的感受强烈的发现。

1906年，王国维作《浣溪沙》一首：

天末同云黯四垂，失行孤雁逆风飞，江湖寥落尔安归？　陌上金丸看落羽，闺中素手试调醯，今宵欢宴胜平时。[3]

这首词对于人生的苦痛本身，做了一种引申的、极端化的解释。人生苦痛的意义和价值是什么？词的前一半写昏暗

[1]《王国维文学美学论著集》第276—277页。

[2]这一关于“生活之欲”的丑态的论述，见蒋英豪《王国维与叔本华》，载《复旦学报》（社会科学版）1997年第2期。

[3]《王国维文学美学论著集》第321页。

孤绝的境地，与下半部分的明亮热闹形成强烈刺眼的对照；而孤雁成为席上珍、腹中物，正是对苦痛意义和价值的回答：并无意义，并无价值，只不过正好满足他人卑俗的生活欲望罢了。这是一种相当彻底的愤激，是王国维“从尼采到叔本华的研究中，发出对人生绝望的哀音。”[1]

到此我们多少有些明白，王国维为什么不去自主地承担人生苦痛而念念不忘寻找解脱和慰藉的方法了：因为人生的苦痛毫无价值。承担毫无价值的苦痛，不是很荒谬吗？可是虽然不承担也仍然存在，毫无价值也仍然存在，这不是也很荒谬吗？在毫无价值的苦痛中过活，其情势正如王国维《蝶恋花》词里所写：“辛苦钱塘江上水，日日西流，日日东趋海。”[2]钱塘江水，上潮时水西流，退潮时东趋海，不舍昼夜地进行着毫无意义的、反反复复的拉锯般的痛苦运动。巨石不断从山顶滚落，西西弗斯不断地推巨石上山，加缪说，不断地推巨石上山就是意义，就是赋予和创造意义。王国维不能作如是观。

王国维从哲学退向文学，本意是寻求慰藉，可是文学这东西是个怪物：它诚然能够缓解思想的紧张和意识的痛苦，能够对实际的经验进行审美的升华，然而它同时又培养出对这样的经验的极端敏感，又把这种紧张和苦痛磨砺得更加尖锐，倒回头来，它对人的刺伤也就更加严重。王国

[1] 劳干《说王国维的浣溪沙词》，《中国的社会与文学》第65页，台北文星书店1968年出版。

[2] 《王国维年谱长编》第79页，袁英光、刘寅生编撰，天津人民出版社1996年10月第1版。

维一定是敏感到了这样的危险，他在四十岁之前终止了文学生涯。我们通常所说的天才，也真可以用到王国维身上，他一次次退却，这一次他退出了文学，他仍然有地方可退。“这一转变似乎包含着对于情感的抵制，它是被抑止了，但并没有使他成为一个完全遵循理性的人，或者做一个世俗的普通人。后来从事古代史、古文字学、甲骨金文多种学问的研究，确实对他的精神起着振奋的作用。就在丁巳复辟失败消息传来的沮丧的日子里，他因为完成了自称上继古韵学大师顾、江、戴、孔、王、江的杰出论文《五声说》时，说：‘近月湮寒沉晦之心绪为之一销。’真理的发现给了他安宁，这种近于自然赐予的光荣感，我以为是他早期文学创作时所不曾经历的。这样，当1925年以后接二连三的外界与内部的危难发生时，‘生活之欲’这一概念再度复燃了，理性消退了，情感的困惑又支配了他。这就像是最初出现过的乐句，以更大的力量回到终曲中。很可惋惜的是，他不能再从文学中得到升华，他以生命为代价付出了。”[1]

1927年6月2日，王国维投身颐和园的昆明湖自尽。至少在他自己心中，钱塘江水无法再流过来、倒回去了。可是，死并不是真正的解脱，王国维早在《红楼梦评论》里就明白地写道：解脱之道，不存于自杀。

[1] 鲲西《读王国维书信集》，《三月书窗》第24页，上海远东出版社1997年9月第1版。

第 3 章

主体的确立、主体位置的降落和主体内部的分裂

——鲁迅现代思想意识的心灵线索

一

对青年鲁迅的思想产生了直接影响的章太炎，在《民报》时期发表的一系列论文——如《俱分进化论》、《五无论》、《四惑论》等——当中，对以进化论为中心的外来的公理主义作了言词激烈的批判，一再阐发他“用国粹激动种性”[1]的主张。需要特别强调的是，章太炎张扬国粹论，是与个人的主体性觉醒和主体性建设密切相联的，是要把国粹作为个人的自觉意识的思想和精神资源，从另外一个角度来说，就是，“作为方法的国粹，乃是从国粹对于个人情

[1] 章太炎《东京留学生欢迎会演说辞》，原载一九〇六年七月《民报》第六期。

感所具有的魔力中寻求个的主体性的原动力"[1]。

鲁迅从这一思想的理路和架构中继承了核心的精神，即以个人的主体性的确立为根本要务，而要完成此种确立，则必须立基于个人自身的历史和现实境遇，必须从个人最深切处出发，仅仅靠引进的西方近代观念，靠流行的种种新式说词，是完全不足恃的。他早期的论文之一《破恶声论》(1908年)，就像章太炎一样对引进的、流行的"恶声"进行了相当严厉的指斥，而与此相对，则标举出根植于个体之中的"心声"、"内曜"、"白心"等概念。置于全篇之首的"本根剥丧，神气旁皇，……"一句，显明地揭示出鲁迅思想关注的重心："本根"。而这民族、国家的"本根"，实系于个人的"本根"，所以接下来就说，"吾未绝大冀于方来，则思聆知者之心声而相观其内曜。内曜者，破黮暗者也；心声者，离伪诈者也。"[2]在这篇未完的论文中，有许多抵抗时俗的惊人之见，伊藤虎丸特别提出其中"伪士当去，迷信可存，今日之急也"[3]这句话来讨论。经过多年的困惑和思考，这位著名的中国现代文学研究者认为，"鲁迅所说的'伪士'，(1)其议论基于科学、进化论等新的思想，是正确的；(2)但其精神态度却如'万喙同鸣'，不是出于自己真实的内心，唯顺大势而发声；(3)同时，是如'掩诸色以晦暗'，企图扼杀他人的自我、个性的'无信仰的知识人'。也就是，

[1] 《鲁迅与拜伦》，藤井省三著《鲁迅比较研究》第19页，上海外语教育出版社1997年3月第1版。
[2] 《破恶声论》，《鲁迅全集》第8卷第23页，人民文学出版社1981年版。
[3] 《破恶声论》，《鲁迅全集》第8卷第28页。

'伪士'之所以'伪',是其所言正确(且新颖),但其正确性其实依据于多数或外来权威而非依据自己或民族的内心。"[1]十几年之后,鲁迅写到,阿Q被拉到大堂,尽管告诉他站着也行,但他还是不由自主地跪了下来,长衫人物(也就是"伪士")唾弃地说:"奴隶性!……"伊藤虎丸把这一描绘作为一幅典型的"伪士与迷信之图";并且他还指出,这种"伪士"的概念,可以认为来自尼采,鲁迅用对"伪士"的批判,来强调个人的"独",并对多数主义进行批判。另一方面,被"正信"所拒斥而鲁迅认为"可存"的"迷信",其中包含着与精神"本根"相联系的"白心"和与精神能力相联系的"神思","当'迷信'与'心声'交响、'人各有己,不随风波'的时候,'白心'与'神思'就苏醒了。"[2]

章太炎思想模式中的最根本的东西在鲁迅那里得到了突出的强调,但鲁迅和章太炎一个巨大的差异在于,鲁迅并不相信以国粹为手段、为方法作用于个体建设的构想,也许可以说,章太炎眼里的国粹和鲁迅眼里的国粹几乎完全是两种东西吧。章太炎以先觉的现代意识烛照传统文明,在东方文化的长流中整理、阐发、甚至是"硬造"出与他自己的思想和主张紧密相联的个人化的"传统",并以此作为他的中国现代意识的本土性资源;而鲁迅在不断的现实经验的刺激和现代思想的影响下,所追问的却是中国传统文明的负面性,他要问的是中国国民性中的最匮乏之处和它的病根

[1] 《亚洲的"近代"与"现代"》,伊藤虎丸著《鲁迅、创造社与日本文学》第17页,北京大学出版社1995年2月第1版。

[2] 伊藤虎丸《早期鲁迅的宗教观》,载《鲁迅研究动态》1989年第11期。

所在，这显然与章太炎对待国粹的思路恰恰相反。

在对章太炎的模式中作为手段的国粹否定了之后，鲁迅自然就会向域外寻求磨砺精神、锻造思想的机会和方式。1907年所作的《摩罗诗力说》，一开始就标明，古国文明，式微萧条，枯槁在前。那么怎么办呢？鲁迅引用了尼采《札拉图斯特拉如是说》中的话，作为这篇早期长篇论文的题记，其实也正揭示出他自己的思想路向："求古源尽者将求方来之泉，将求新源。嗟我昆弟，新生之作，新泉之涌于渊深，其非远矣。"[1]

在东京留学时期，周氏兄弟一面前往《民报》社听章太炎讲《说文解字》，听他张扬"用国粹激动种性"一类的主张，一面却尽心搜求和翻译域外小说。这两种性质看起来似乎是相矛盾的事，在当时的鲁迅那里却正合乎其思想的逻辑。他以极端的方式——几乎可以说是，在两个极端之间——进行着摩擦力巨大的精神和文学试验。

一端是"自此始入华土"的"异域文术新宗"[2]。1909年先后出版的两册《域外小说集》，收入波兰的显克微支、俄国的契诃夫、迦尔洵、安德烈夫、英国的王尔德、美国的爱伦·坡等七个国家、十位作家的十六篇作品，其中鲁迅翻译了安德烈夫的《谩》与《默》、迦尔洵的《四日》三篇小说。作家作品的选择不仅如译者在序言中自许的那样"至审慎"，而且渗透于此种选择中的现代意味是相当浓烈的。但是这种浓烈的现代意味似乎出现得过早，在当时的社会文

[1]　《摩罗诗力说》，《鲁迅全集》第1卷第63页。

[2]　《〈域外小说集〉序言》，《鲁迅全集》第10卷第155页。

化环境中无法弥漫开来，注定了《域外小说集》无声无息的孤独命运。这种过早出现的孤独用另一件事来比照可以看得更清楚：大约十年后，留美归国后的胡适调查外文书籍的出售情况，他在书店里看到的外文作品，都是与欧美的新思潮无缘的，“怪不得我后来问起一位有名的英文教习，竟连 Bernard Shaw 的名字也不曾听见过，不要说 Tsheckhov 和 Andrejev 了……”[1] 1921 年《域外小说集》出新版本，鲁迅在前一年以周作人的名义写了一篇序，其中对十多年前的遭遇仍然耿耿于怀，他特别解释说，这些短篇里，“所描写的事物，在中国大半免不得很隔膜；至于迦尔洵作品中的人物，恐怕几于极无，所以更不容易理会。同是人类，本来决不至于不能互相了解；但时代国土习惯成见，都能够遮蔽人的心思，所以往往不能镜一般明，照见别人的心了。幸而现在已不是那时候……”[2]

与选译作品的现代精神内涵和选译者本身过早产生的现代意识这一端恰成强烈反照，另一端却是译文的古奥，鲁迅在新序里承认是“句子生硬，‘诘屈聱牙’”，而当初的序言却自称“词致朴讷”。“朴”，即是回到过去的意思，《域外小说集》特意用古字古义，正可见章太炎的深刻影响。问题是，之所以选择这样做的内在实质是什么？《域外小说集》的诞生，简直可以称之为一个翻译奇观，一方面它一反清末的意译风尚，“宁拂戾时人”[3]，也严格直译；另一

[1] 胡适《归国杂感》，载《新青年》一九一八年一月号。

[2] 《〈域外小说集〉序》，《鲁迅全集》第 10 卷第 163 页。

[3] 《〈域外小说集〉略例》，《鲁迅全集》第 10 卷第 157 页。

方面这种直译所用的却是古奥的汉语。这就像是在相距最远的两端寻求亲近、贴合，企图在最不可能的情形中创造出可能性。它的结果不免是“生硬”的，但正是这刺眼的“生硬”，表露了两种语言及其内涵的文化意义系统之间磨擦的艰难和剧烈。仅仅把《域外小说集》的直译理解成照搬过来是远远不够的，甚至可能是错误的：这样理解的直译，往往是以所译的语言及其文化意义为本位，如果用汉语来进行翻译，汉语只不过是传达所翻译的对象的工具。《域外小说集》的野心，却是想以异域的思想和文学来试验汉语的接受性，通过有意识地追求艰难、剧烈的磨擦，试验汉语再造、新生的能力。通常所理解的直接照搬式的直译，不把与个体自身内部发生深切关系作为必须的条件，而鲁迅是把不与个体自身内部发生深切关系的介绍西方近代观念的做法斥之为“伪”的，不与自身内部发生深切关系，不产生巨大的磨擦，又怎么能改造和建设自身呢？《域外小说集》序言里所说的“籀读其心声，以相度神思之所在”，深意正在于此。《域外小说集》的译者在把个体从异域的文学和思想那里获得的感受诉诸于汉语的时候，有意识地使用尽可能古的字词义，这与鲁迅“白心”的思想紧密相合。这个“白心”，是与中国知识分子的文化传统正相反的东西，是被这一传统污染之前的、执著于内部生命真实的心灵状态，《域外小说集》选择尽可能古的汉语，也就是想尽可能地越过这一文化传统，而求接近于这一传统之前的“白心”状态的语言。这显然也是一种在不可能中创造可能性的企图。对于鲁迅的思想逻辑而言，对应于个体内部的深处，他理想

中所要求的语言也应该处于民族文化的内部的深处。

辛亥革命前鲁迅的现代思想意识，最集中地体现于《文化偏至论》、《摩罗诗力说》、《破恶声论》三篇论文和两册《域外小说集》当中。在这一时期，尤可深究尼采这样的思想家、拜伦这样的"摩罗诗人"、安德烈夫这样的小说家，在鲁迅现代思想意识的形成和凝聚过程中的非同一般的作用。尼采、安德烈夫介人鲁迅现代思想意识之中没有什么奇怪的地方，他们本身就是此中人；奇异的是以拜伦为"宗主"的"摩罗诗派"，《摩罗诗力说》所论述的诗人们，在思想和艺术风格上他们大多可归为浪漫派或者"前现实主义者"，可是在鲁迅的精神视域中，他们大多染上了尼采的色彩，大多做了接近于现代思想意识的变形，从而成为鲁迅精神力量的个人性现代资源。日本学者中岛长文曾证明鲁迅的拜伦论的十分之七是根据木村鹰太郎的《文界之大魔王》而来；但鲁迅个人的取舍是相当能够说明问题的：他接受了"恶魔"是权力意志象征的人的说法，显然这是尼采式的思想；再如藤井省三所敏锐注意到的那样，木村笔下的拜伦是一个振臂一呼应者云集的英雄，而鲁迅笔下的恶魔形象，却是一个没有跟随者的孤独之士，"上则以力抗天帝，下则以力制众生，行之背驰，莫甚于此。"[1]藤井指出，"必须在叫声中，在有时不屑一顾的群众中死斗的角剑之士——诗人，其一生在鲁迅看来是如此孤独。如果回过头来谈拜伦临终的场面，木村写的是不幸的英雄之死与对此

[1] 《摩罗诗力说》、《鲁迅全集》第1卷第78页。

叹息的人们——这样一种诗人与群众和谐的通俗关系；与此相反，鲁迅描写的则是因抵抗与压制而败死的孤独的诗人形象。"[1]关于这样的变形，除了拜伦，还可以举一个裴多菲的例子。《野草·希望》里那句著名的"绝望之为虚妄，正如希望同"，来源于裴多菲的一封信，是朋友间打趣的平常话，本来是针对拉车的瘦马所发的议论，"朋友，绝望与希望同样是骗人的东西啊！"[2]可是鲁迅使它变成了性质完全不同的东西，成为他个人精神世界深处的真切写照。经过鲁迅而发生的变形记，证明鲁迅现代思想意识的根基在于个体自我的内部需要和个体自我的内部建设，他的"别求新声于异邦"，并不只是照搬过来，而必须通过个体自我内部的深处，吸收和转化为个体自我的主体性世界中的有机因素。

二

鲁迅去世后，周作人回忆当年兄弟二人翻译《域外小说集》，说了这样一句："豫才不知何故深好安德烈夫，我所能懂而喜欢者只有……"[3]这话真是平淡得令人惊心，它无意中表明，连与鲁迅一起开始文学活动、一起翻译《域外

---

[1] 《鲁迅与拜伦》，藤井省三著《鲁迅比较研究》第19页。

[2] 参见北冈正子《鲁迅与裴多菲——〈希望〉材源考》，岩波书店，1978年9月版。

[3] 周作人《关于鲁迅之二》，收入《瓜豆集》，上海宇宙风社一九三七年三月第一版。

小说集》、后来同样成为新文学重镇的周作人，也不能够对鲁迅的孤独有比较彻底的理解。安德烈夫《谩》、《默》两篇的翻译，"对于鲁迅来说真的完全是孤独的行为。从《域外小说集》到《狂人日记》的沉默的十年，对鲁迅来说不仅为思想发展作了准备，还可以说也是期待着能与安德烈夫作品共鸣的中国知识分子成熟起来的十年吧。"[1]《新青年》创办后，金心异来约稿，鲁迅在《呐喊·自序》中写道："我懂得他的意思了，他们正办《新青年》，然而那时仿佛不特没有人来赞同，并且也还没有人来反对，我想，他们许是感到寂寞了，但是说：……"接下去就是那段著名的"铁屋子"论。其实这个情形是十年前鲁迅自己所深刻经验过的情形，他把它移到十年后《新青年》同人的身上了。藤井省三描述道："恐怕鲁迅在《新青年》同人的心中，看到了他曾在《摩罗诗力说》中描写过的诗人的孤独吧。在翻译《域外小说集》时已经异常早熟的鲁迅，终于在十年后碰上了同样怀着孤独感的一群知识分子。"[2]

不管怎么说，鲁迅就此结束了早期著译之后的十年沉默期，以《狂人日记》开始了另一个思想和文学的活动期。

在《狂人日记》这篇经典小说的诸多读法中，有一种把它看作是鲁迅本人精神历程和思想意识变化的隐喻性自传，我们无法从作家主观意图的角度确证这种读法的合理性有多大，可是无论作家有意识还是无意识，狂人的精神历程与作家本人的精神历程暗含着内在的对应。从这个意

[1] 《鲁迅与夏目漱石》，藤井省三著《鲁迅比较研究》第97页。
[2] 同上。

义上说，我把《狂人日记》当作一个标志性和转折性的作品：标志着早期鲁迅树立起来的、充满现代意识的个人主体发生了位移——从上向下的位移。

为什么这样讲呢？《狂人日记》写出了一个独自觉醒者的发现、苦斗和挫折，他要“诅咒”和“劝转”“吃人的人”，可是所有的努力最终都归于失败；这之后，作品突然发生逆转，狂人反省到“自己也曾吃过人的肉”，而且同样是“有了四千年吃人履历”。在这一逆转发生之前的狂人形象，是非常契合鲁迅早期论文中呼唤的独自觉醒的“精神界之战士”的形象的，在这一形象背后，十分明显地映现着尼采“超人”的影子。鲁迅没有把自己说成这样的战士，但分明有过这样的期待，这样的期待索诸中国而没有，就不能不在很大程度上把它作为一种自我的期待和激励。鲁迅留学时期的思想和文学活动，可以对应于狂人要求人们洗心革面、重新做人的呼吁，这种对应还继续延伸为：狂人的努力失败了，而鲁迅的计划和梦想也都白费了。《呐喊·自序》说到《新生》的流产之后，“我感到未尝经验的无聊”，“叫喊于生人中，而生人并无反应，既非赞同，也不反对，如置身毫无边际的荒原，无可措手的了”，“这经验使我反省，看见自己了：就是我决不是一个振臂一呼应者云集的英雄。”[1]《狂人日记》的逆转，隐约透露出鲁迅思想变化的痕迹，这种变化也许就是在他十年沉默期内发生的。“超人”式的“精神界之战士”，意味着从身在其中的世界中脱离出来，

[1] 《呐喊·自序》，《鲁迅全集》第1卷第417—418页。

独自觉醒，然而，这是一种"尚未经过将自身客体化的'觉醒'"，处于脱离现实世界的状态，因而这个世界上也就没有了自己的位置，无从担负起变革现实世界的责任。因此需要获得再一次觉醒，回到社会中来。狂人的"我也吃过人"的反省就是这样的第二次觉醒，获得了这样的"有罪的自觉"，个人的主体位置就降落到现实的境遇中。对此，伊藤虎丸论述道：

> 的确，鲁迅在留学时期接受西欧文艺思想的原本性达到了惊人程度。在最初的文学活动中，他获得了这种不同质的外来精神原理，"敢于屹立在"三千年沉重的传统上。但是，如同从许多青年身上看到的那样，获得某些思想和精神，从已往自己身在其中不曾疑惑的精神世界中独立出来，可以说是容易的。比较困难的是，从"独自觉醒"的骄傲、优越感（常常伴随着自卑感）中被拯救出来，回到这个世界的日常生活中（即成为对世界负有真正自由责任的主体），以不倦的继续战斗的"物力论"精神，坚持下去，直到生命终了之日为止——这是比较困难的。[1]

正是从这个意义上，《狂人日记》的逆转，标志了"超人"的"精神界之战士"重返人间现实的再次自觉。我认为，鲁迅后来自评这篇作品所说的"却比果戈理的忧愤深广，

[1] 《〈狂人日记〉——"狂人"康复的记录》，伊藤虎丸著《鲁迅、创造社与日本文学》第148—149页。

也不如尼采的超人的渺茫”[1]，其中也正包含着这样的思想。从表面上看个人主体从上向下的位移，内部却发生了对现实世界真正构成意义的变化：一个多少带着浪漫色彩、处于脱离状态的主体，质变为一个“对世界真正负有自由责任的主体”。因此，“以‘觉醒狂人’的眼光彻底暴露黑暗社会的《狂人日记》这一篇小说，如果从反面看的话，那是一个患被迫害狂的男人被治疗痊愈的过程，也必须看作是作者脱离青年时代，并且获得新的自我的记录。”[2]同时我们也可以认为，通过《狂人日记》，鲁迅为早年所形成的类似于安德烈夫式的封闭的孤独的内面世界，打开了一扇向现实和环境开放的门，因而从此获得的新的自我，就是与环境共生的自我。从超越鲁迅个人精神履历的层面上说，“在《狂人日记》中，不仅仅是清末以来思想史、精神史的进一步向前展开；在那里，对起源于近代欧洲的自我，大胆地作了再检讨。可以说，这是在中国现代思想史大发展的同时，鲁迅对以自我为中心而发达起来的西欧近代文学的试验性的回应。”[3]

对现代主义持有强烈批评意识同时又表现出非凡洞见的文学理论家卢卡契，在《现代主义的意识形态》中考察到，病态心理的意义是所有现代主义文学的中心问题，重要的现代主义作家穆齐尔（Robert Musil）关于他的小说《没

[1] 《〈中国新文学大系〉小说二集序》，《鲁迅全集》第6卷第239页。
[2] 《〈狂人日记〉——“狂人”康复的记录》，伊藤虎丸著《鲁迅、创造社与日本文学》第150页。
[3] 《鲁迅与安德烈夫》，藤井省三《鲁迅比较论》第70—71页。

有个性的人》的主人公说过这样的话："我们面对一个简单的选择：一个人或是随波逐流（人境随俗），或是变成一个神经病人。"卢卡契指出，取决于社会和历史条件的不同，每个时期都给病态心理加上新的重点、不同的意义和艺术功能，如果说自然主义对病态心理的兴趣来自美学需要，企图以此逃避日常生活的沉闷和枯燥的话，穆齐尔的话则表明，病态或精神失常已经成了反对社会现实的一种道义上的抗议。狂人也正是以他的"狂"对他所置身的历史和时代宣战的。然而，卢卡契敏锐地发现，"对于穆齐尔和许多其他现代主义作家来说，病态心理成了他们艺术意图的目标及最终目的。但是在他们的意图深处带着一个固有的双重困难，它来自内在的意识形态。首先缺乏明确性。这种由于转入病态心理而表现出来的抗议，只是抽象的姿态；它对现实的否定只是一般的和概括的，没有具体的批判。这一姿态决不会导致任何成效，只是逃遁到空空荡荡的世界里去。"狂人的失败也正可作如是观。卢卡契接着指出，"在穆齐尔的作品中，作为新类型的意识形态基础的东西——遁入神经失常作为对社会罪恶的反抗——在其他现代主义作家作品中，成为不可变更的人类处境。"[1] 就是在这里，鲁迅与卢卡契批判地概括的某种现代主义类型分道扬镳了，他没有让他的狂人坚持他的狂并以此作为空泛的批判之所——在另一个意义上也正是逃避现实之所，而是让他清醒地认识到他的失败，并且进一步从狂中走出来，走

[1] 卢卡契《现代主义的意识形态》，《现代主义文学研究》(上)第 148—151 页，中国社会科学出版社 1989 年 5 月第 1 版。

进复杂的现实中，从而与他置身的环境恢复有机的联系。回到现实中，然后才能展开可能产生成效的现实反抗。鲁迅轻描淡写地交代的狂人的痊愈，不可不谓是意义重大的新生。

《狂人日记》透露了这样一个在现实及其历史文化情境中的、负有自由责任的主体真正确立起来的信息。只有理解了这一信息，才能理解由此展开的《呐喊》和《彷徨》的小说世界所贯穿的内在统一性；也只有理解了这一信息，才能理解由此展开、伴随着生命延伸的鲁迅杂文世界的内在统一性。特别是，鲁迅直至生命终止才不能不放弃的杂文，这种交织着他人的毁誉、褒贬，消耗着自己的精血和心神的杂文，这种与平庸、繁琐、肮脏甚至是令人愤怒、厌恶、绝望的现实血肉粘连的杂文，写作它的最根本的内在动因，就包含在这一信息之中——如果不嫌重复，那就再强调一遍：这一切都是出于一个主体对于现实世界的自由责任。对于现实的自由责任，是构成这个主体的核心因素，处在主体的内部，对于主体来说，它不是来自外部的动力。

鲁迅逝世前不久，写了一篇感人至深的文章，《"这也是生活"……》[1]，其中说到他大病转机后的一天夜里，他醒来了，喊醒了许广平——

"给我喝一点水。并且去开开电灯，给我看来看去的看一下。"

[1] 以下此文的引文见《鲁迅全集》第6卷第600—601页。

“为什么？……”她的声音有些惊慌，大约是以为我在讲昏话。

“因为我要过活。你懂吗？这也是生活呀。我要看来看去的看一下。”

“哦……”她走起来，给我喝了几口茶，徘徊了一下，又轻轻的躺下了，不去开电灯。

我知道她没有懂得我的话。

自觉地在现实中负有自由责任的鲁迅，平时多显露的是抗争与搏杀，恼怒与愤恨，可是在垂危之际，他却以柔弱无助的方式对生命的自由责任作出了发自灵魂最深处的、已经化为本能的阐释。这个濒死的生命深切表达着这样的经验：屋子里熟悉的一切，“外面的进行着的夜，无穷的远方，无数的人们，都和我有关。我存在着，我在生活，我将生活下去，我开始觉得自己更切实了，我有动作的欲望——但不久我又坠入了睡眠。”

“看来看去的看一下”的意识和行为，长久地体现在鲁迅的杂文写作中，并源源不断地支持着这种写作。不少论者惋惜鲁迅没有把精力集中于文学创作，却以杂文写作的方式与现实的具体人事纠缠不休。我以为，此类说法对这样一个对现实负有自由责任的主体没有充分的认识。这样一个主体是怎样写下那一篇接一篇的杂文的呢？

每想到这个问题，我就会不由自主地想起卡夫卡日记的一段话，我个人认为，鲁迅就是在卡夫卡所描述的情境里写下他似乎是无穷的杂文的：他用一只手挡住笼罩命运

的绝望，用另一只手草草记下在废墟中看见的一切；他以一种与众不同的方式看，而且看到的更多。鲁迅的杂文，就是他用另一只手草草记下的他在中国的颓败的现实中所看见的一切。

如果要进一步探究鲁迅与卡夫卡的不同，显然能够看到，他比卡夫卡更深地卷入到了废墟之上的现实的具体性之中，他不仅是"记下"了现实的具体性，而且以极大的精力投入到由现实的具体性所展开的"混战"——中国颓败的现实中"死缠乱打"的"混战"。鲁迅曾经发出过著名的"痛打落水狗"论，可是终其一生，他个人实际上很少获得过这样的优势，很少站到过这样的优越的位置上，他与之撕扯、搏斗的势力几乎总是过于强大，对比之下，他个人的力量倒是每每处于劣势。正是这种经常性的情境，凸现了鲁迅一贯的坚强韧性和彻底精神，突出地表现在他那种"死缠乱打"的战斗作风当中。"死缠乱打"是正人君子、高人雅士、晋绅阶级所不屑为的，也往往令他们很不舒服。鲁迅的"死缠乱打"岂止令他的对手们不舒服，还每每要给予致命的一击。敢于投身于"死缠乱打"的"混战"中的人岂止要放下所谓智识阶级的体面，不惮于粘上浑浊现实的污泥和秽血，而且要不惮于献出自己的性命。"死缠乱打"的高贵和惊心动魄由此而生。这种高贵性和惊心动魄的程度在鲁迅的小说《铸剑》里得到了非常出色的表现。《铸剑》是《故事新编》里的一篇，我个人认为它是中国新文学中最优秀的短篇小说之一。小说写道，在一个巨大金鼎的沸水中，眉间尺的头和大王的头撕咬、苦斗，渐渐有些不敌的时候，

瘦硬如铁的黑衣人"臂膊忽然一弯，青剑便蓦地从他后面劈下，剑到头落，坠入鼎中"，"即刻直奔王头"。[1]三颗头在沸水中大战的奇境，几乎可以说达到了恐怖的极致。而在这篇小说的最后一部分，叙述者不无"恶意"和"得意"地强调了这是一场"死缠乱打"的"混战"：从一堆煮烂的皮肉中，那些王妃和大臣无论如何也分不出哪是大王的头，哪是两个大逆不道的逆贼的头了。

如果再回到上面所引卡夫卡的话，注意其另外一面，那么，我们所说的鲁迅用一只手挡住笼罩命运的绝望，这又是什么样的情形呢？

三

在留学时期极力张扬的个性自我和个人主体，从新文化之初开始了主体的位移，从此就终生与生存的现实撕扯不清，靠着一种罕见的意志挣扎不已，激烈而凄怆地生活下去。如果我们的论述至此为止，那么，对于鲁迅这样一个复杂的思想家和他那些复杂的作品来说，对于一个屡屡表示自己的思想"太黑暗"的人的意识来说，是不是过于清晰了一些呢？当我们前面一次又一次使用"主体"这个词的时候，我们有没有意识到这个"主体"内部的真实情形呢？内部的混乱，分裂，冲撞……有时候，我们不免会绝望地想，

[1] 《铸剑》，《鲁迅全集》第2卷第432页。

这个"主体"内部的深渊我们无力探究到底，甚至这个"主体"仍然处在理性和语言的把握之外。我们且看这样的自白——

我的作品，太黑暗了，因为我常觉得惟"黑暗与虚无"乃是"实有"，却偏要向这些作绝望的抗战，所以很多着偏激的声音。其实这或者是年龄和经历的关系，也许未必一定的确的，因为我终于不能证实：惟黑暗与虚无乃是实有。[1]

偏爱我的作品的读者，有时批评说，我的文字是说真话的。这其实是过誉，那原因就因为他偏爱。我自然不想太欺骗人，但也未尝将心里的话照样说尽，大约只要看得可以交卷就算完。我的确时时解剖别人，然而更多的是更无情面地解剖我自己，发表一点，酷爱温暖的人物已经觉得冷酷了，如果全露出我的血肉来，末路正不知要到怎样。我有时也想就此驱除旁人，到那时还不唾弃我的，即使是枭蛇鬼怪，也是我的朋友，这才真是我的朋友。倘使并这个也没有，则就是我一个人也行。但现在我并不。因为，我还没有这样勇敢，那原因就是我还想生活，在这社会里。还有一个小缘故，先前也曾屡次声明，就是偏要使所谓正人君子也者之流多不舒服几天，所以自己便特地留几片铁甲在身上，站着，给他们的世界上多有一点缺陷，到我自

[1] 《两地书·四》，《鲁迅全集》第11卷第20—21页。

己厌倦了，要脱掉了的时候为止。[1]

这样意思的话在鲁迅的文字中实在不能算少，几乎每隔一段时间，他就要禁不住地写上这么几笔，这仿佛已经成了规律和习惯。从这种文字上的规律和习惯的形成，我们应该能够感受到某种隐藏着的力量，正是因为经受着这么一种不可抑制的力量的驱使和压迫，他才每每提起笔，借几行吞吞吐吐、说出一些又咽回一些的文字，缓解内心的重压和焦虑。这种隐藏着的力量没有办法驱除，因为它不在别处，正在他自己内心的最深处。这种力量不仅对于别人是隐藏着的，对于他自己，也常常是隐藏着的，他自己也常常把握不住。当他说他没有把自己全部真实都剖露出来的时候，那没有剖露出来的，也分成两个部分：一部分是他不愿剖露的，他清清楚楚这一部分是什么性质，他要考虑从内心端出来的后果，于是他有意识地压抑了下去；还有一部分是他自己也无力表达出来的，他明明强烈地感受着它的存在，可是又是无形的、无名的，他抓不住它，为了不得不有的言说，勉强给它个名字，也只能是"黑暗"与"虚空"之类。这才是他最个人化的、最大、最深的困境。对于这种困境的感受，他作出过这样的表述："当我沉默着的时候，我觉得充实；我将开口，同时感到空虚。"[2]对于这个表述，他又作出过这样的解释："我沉静下去了。寂静浓到如酒，令人微醺。望后窗外骨立的乱山中许多白点，是丛冢；

[1] 《写在〈坟〉后面》，《鲁迅全集》第1卷第283—284页。
[2] 《野草·题辞》，《鲁迅全集》第2卷第159页。

一粒深黄色火，是南普陀寺的琉璃灯。前面则海天微茫，黑絮一般的夜色简直似乎要扑到心坎里。我靠了石栏远眺，听得自己的心音，四远还仿佛有无量悲哀，苦恼，零落，死灭，都杂入这寂静中，使它变成酒，加色，加味，加香。这时，我曾经想要写，但是不能写，无从写。这也就是我所谓……。"[1]下面就是前引的话。但是这个描述性的解释非但没有使这之前的表述更加清晰，反而使之陷入愈发复杂和深远的感受性当中。

在鲁迅的小说里，有三篇自传色彩很强，这就是《故乡》、《在酒楼上》和《孤独者》。这三篇作品的叙述者或主人公都是精神上受到挫伤的知识分子，借此我们可以透视鲁迅本人复杂的内心状态。基本上，我们可以把这几篇小说当作鲁迅本人的内心对话来阅读。不过，即使考虑到这类作品的存在，大致上仍然可以说，鲁迅的小说和杂文更多地联系着那个处在现实中、对现实负有自由责任的主体这一面；相对地来说，他的散文则更多地联系着这个主体从现实中撤回到他个人的内部、面对自身的这一面。正如人所共识的那样，通常被称为散文诗的《野草》是这一面最深刻、最凝炼的个人化表达。这种表达之所以特别富有精神的魅力，其中一个主要的原因在于，这种表达即使是对于作者自身来说，也不是把已知的、定形的、有名的内容表达出来，而常常是借助于这种表达去捕捉自我心灵里未知的、无形的、无名的内容，也就是说，这种表达是探索自我

[1] 《怎么写》，《鲁迅全集》第4卷第18—19页。

精神世界的一种方式，正是这种自我探索，引领着表达走进精神世界的黑暗的深渊。

在《影的告别》[1]里，"彷徨于无地"的"影子"说：

> 我愿意这样，朋友——
>
> 我独自远行，不但没有你，并且再没有别的影在黑暗里。只有我被黑暗沉没，那世界全属于我自己。

"影子"渴望进入的状态，割断了与世界的一切联系，"有我所不乐意的""在天堂里"、"在地狱里"、"在将来的黄金世界里"，"我不愿去"，特别是，"你"——"影子"就是由"你"而产生的——"就是我所不乐意的"：这等于弃绝了自身的现实性存在，因而也就找不到存在的现实性时间和空间，"然而黑暗又会吞并我，然而光明又会使我消失。""然而我不愿彷徨于明暗之间"，"我不如彷徨于无地。"鲁迅在此所表达的孤绝的深度，几乎是超出想像的，勉强来说，可以描述为：一种非现实性的存在（"影"）存在于非现实性的时空（"无地"）中。

> 朋友，时候近了。
>
> 我将向黑暗里彷徨于无地。
>
> 你还想我的赠品。我能献你甚么呢？无已，则仍是黑暗和虚空而已。但是，我愿意只是黑暗，或者会

[1] 以下此文的引文见《鲁迅全集》第2卷第165—166页。

消失于你的白天；我愿意只是虚空，决不占你的心地。

在《野草》的孤绝的黑暗和虚空中，闪烁着感情沉郁浓烈、外在形态奇异夺目的意象，如：青白冰上，"红影无数，纠结如珊瑚网"的凝固的火焰（《死火》），"从魔鬼的光辉中"看见的"惨白可怜"的"地狱小花"（《失掉的好地狱》），等等；比这一类相当独特的意象更上一层，是一些似乎撤掉了现实情境依托、被单独凸出出来的、立体感极强的画面：垂老的妇人两手向天，"口唇间漏出人与兽的，非人间所有，所以无词的言语。"（《颓败线的颤动》）"在广漠的旷野之上，裸着全身，捏着利刃，然而也不拥抱，也不杀戮"的男女，"干枯地立着"，"以死人似的眼光，赏鉴这路人们的干枯，无血的大戮，而永远沉浸于生命的飞扬的极致的大欢喜中。"（《复仇》）在"无物之阵"中举起了投枪的战士，"终于在无物之阵中老衰，寿终。"（《这样的战士》）……从这些梦魇般的世界的表面，就能够感受到一种光怪陆离的美，感受到紧张、错乱和恐怖的现代性经验；而在梦魇的底层，夏济安认为，"鲁迅瞥见了无意识的世界。"可是，夏济安又不无遗憾地把他称之为"中国现代主义的先锋"的鲁迅放到当时世界文学创作的格局中作了对比：《野草》的写作时间，也就是《荒原》（The Waste Land）、《尤里西斯》（Ulysses）、《声音与愤怒》（The Sound and the Fury）等现代主义的重要作品出现的二十年代的中间，"很可能是由于他的恐怖，他没利用他对无意识的心灵状态的知识写出一部

杰作。"[1]如果我们能够克服以西方的标准看待中国文学的惯性，夏济安在他关于鲁迅的精彩论述中所作的这个结论，就并不一定是可以完全接受的。这本散文诗集，后来的诸多论者，或者认为其象征主义倾向显著，或者认为指出其"超现实主义"特色，或者揭示其包含着的存在主义思想，从这之间的联系和差别之中作了许多富有启发性的探讨。但是，"鲁迅在这个集子里，从艺术和'形而上'方面与西方象征主义和现代主义作的这番调情，并没有把他引向艾略特的《荒原》或是贝克特、尤奈斯库那种荒诞的世界中去。相反，这反倒促使他回到人性上来。"特别是，这些作品"带有一种对意义的寻求那种人文主义式的激情。"[2]也许我们对《野草》能够做的探讨，大多只能在梦魇的表面和无意识的底层之间的中间层进行，这一中间层相对容易诉诸语言和理性，但是这一中间层的工作也容易落入一种探求普遍性的陷阱之中。我之所以把对普遍性的探求称为陷阱，是想以此强调对《野草》精神实质的个人性立场的坚持，它应该比较严格地限定为鲁迅个人精神心理的象征性表现和个人探求意义的隐喻性表达；可是趋于极端的个人性是难以阐释的，阐释和理解就容易把它认同为带有普遍性的人类处境，而省略或看低不能被普遍化的极端个人性的部分。特别是在把《野草》和西方的思想和文学比较之

[1] 《鲁迅作品的黑暗面》，《夏济安选集》第21页，台北志文出版社1971年第1版。

[2] 李欧梵《文学潮流(一)：追求现代性》，《剑桥中华民国史》第一部第九章，第537页，上海人民出版社1991年11月第1版。

后，格外被看重的往往是能够互相通约和认证的部分，这其实是大大有背于鲁迅写作《野草》的本意的。

当然也不必故意否认能够互相认证的部分，只不过这种相同或相通，并不是刻意去求来的，也不是因袭的结果；如有不同，也并不因为只是和对方“调情”的结果——上面的引文里，就用了这样一个我感觉极不恰当的词。同与不同，都是鲁迅立足于中国情境、深陷个人精神之域的表达自然所生的比较。譬如关于鲁迅与尼采，《苏鲁支语录》的翻译者徐梵澄就有过很中肯的意见：“为什么西洋许多名家中，先生甚推许尼采？想来是在工作的性质上，有些方面相同。尼采是诗人、思想家、热烈的改革者。文章朴茂，虽多写短章而大气磅礴，富于阳刚之美，诗虽好而视为余事。然深邃的哲学，出之以诗的语言，是欧洲近古所罕有的……这些方面，皆与先生不异。譬之黄金则皆是精金，只有量之不同而已。”又说，“即如《野草》，其中如《过客》、《影的告别》两篇，便甚与《苏鲁支语录》的作风相似。这很难说是偶然的巧合，或故意模仿；竟不妨假定是于尼采的作品，或原文或日文译本，时加玩味，欣赏，而自己的思绪触发，提笔一写，便成了那形式了。……这只合用文学上的术语说，是受了尼采的‘灵感’。”徐梵澄特别指出，尼采诸说，“皆倡之以智识的勇猛，笔下喑呜叱咤，突荡无前。”鲁迅也是一样，“有时冷嘲，似乎更深锐一点。”[1]

可能是因为对《野草》的探讨基本上只能在其世界的

[1] 徐梵澄《星花旧影——对鲁迅先生的一些回忆》第十二部分，《鲁迅研究资料》第11辑，天津人民出版社1983年1月第1版。

中间层进行，难以潜入黑暗的精神世界的深渊，所以对《野草》的理解和阐释，无论如何复杂，与《野草》本身比较起来，总是显得过于清晰，缺乏相应的纵深感。这不是哪一个阐释者能够克服的问题，根本上它隐约显现出这样一幅徒劳的精神图景：个人世界的黑暗深渊与公众的语言互相捕捉，这之间却总是横亘着绝望的距离。这幅图景不仅适用于《野草》和《野草》后来的阐释者，也同样适用于写作《野草》的作者本人。《墓碣文》用墓碣上残存的文句，把如此绝望的努力化为一幅"酷烈"的自画像——

……有一游魂，化为长蛇，口有毒牙。不以啮人，自啮其身，终以殒颠。……

墓碣阴面又有文句——

……抉心自食，欲知本味。创痛酷烈，本味何能知？……

……痛定之后，徐徐食之。然其心已陈旧，本味又何由知？……

……答我。否则，离开！……[1]

这本意，原只是画给自己看的自画像。

---

[1] 《墓碣文》，《鲁迅全集》第2卷第202页。

第 4 章

中国新诗对于自身问题的现代焦虑

——从20年代到抗战前夕

一

白话新诗的创作实践和理论倡导一开始就包藏着深刻的危机，只不过这种实践和理论被统摄在新文化对旧文化、新文学对旧文学、新诗对旧诗的革命性紧张关系之中，在双方对垒的非常时刻，尚无暇充分注意自身内部的问题。当这种关系得到缓解乃至基本消失时，问题马上就暴露出来。1926年，年轻的穆木天盛气凌人地指出：

> 中国的新诗的运动，我以为胡适是最大的罪人。胡适说：作诗须得如作文，那是他的大错，所以他的影响给中国造成了一种 Prose in Verse 一派的东西。他给散文的思想穿上了韵文的衣裳。结果产生出了如

红的花

黄的花

多么好看呀

一类的不伦不类的东西。[1]

更早一些时候，1922年，周作人在一场新诗的讨论中，就明确提出了与白话诗最初的诗学主张背离甚远的认识，他说："诗的创作是一种非意识的冲动"，"个人将所感受的表现出来，即是达到了目的，有了他的效用"，至于"功利的批评"之类，"都是不相干的话"。[2]

再往前推两年，即郭沫若创作《天狗》的1920年，后来被目为"诗怪"的李金发就已经写下《微雨》中的一些作品了，虽然他的三部诗集迟至1925到1927年才出版。[3]李金发的两部诗稿竟会得到素不相识的周作人的赏识，"称这种诗是国内所无，别开生面的作品"[4]，并编入新潮社丛书安排出版，这不能不与周作人对新诗现状的不满及其发展的隐忧有关，而这种不满和隐忧正在当时的新诗界萌生和扩展。从上引周作人的认识和主张来看，他能够接受并推

[1] 穆木天《谭诗——寄沫若的一封信》，《创造月刊》第一卷第一期，一九二六年三月。

[2] 周作人《诗的效用》，《晨报副刊》一九二二年二月二十六日，署名仲密。

[3] 《微雨》，北新书局一九二五年十一月第一版；《为幸福而歌》，商务印书馆一九二六年九月第一版；《食客与凶年》，北新书局一九二七年五月第一版。按照写作时间排列，《食客与凶年》在《为幸福而歌》之前。以下所引李金发诗，皆出自这三本诗集，不再一一注出。

[4] 李金发《从周作人谈到"文人无行"》，《异国情调》第三十四页，商务印书馆一九四二年十二月重庆第一版。

崇李金发，并非没有内在的诗学理路可寻，而从新诗的创作现状和发展考虑，保守一点说，他未始不想借李金发这支“异军”，起一点矫枉救弊的作用。

对白话新诗的不满，平易、普通的说法是浅白直露，初听起来好像问题出在表述的方式上、词语的选择上、意境的营造上，归咎于诸如此类的手法、技巧、个人才能等诸方面的因素。其实问题远不是这样表面。上面引述的穆木天的话，就已经揭去了这一层表面，发出了根本性的质疑：作诗如作文，混同了诗与文的界限；而作文又如说话，进一步混淆了诗文和日常语言及其所指涉的现实世界的界限。这种质疑的根本性在于，它要求着诗本身独立的存在：在一个层面上是相对于文的独立性，在更大的层面上是相对于现实世界的独立性。这才是核心的问题。也正是由于这样的自觉，20年代中后期出现了所谓“纯诗”的诗艺目标和诗学主张，正式打出旗号、首开其端的应该是穆木天和王独清两封谈诗的公开信。穆木天的表述相当鲜明：“我们要求的是纯粹诗歌（The Pure Poetry），我们要住的是诗的世界，我们要求诗与散文的清楚的分界，我们要求纯粹的诗的Inspiration。”[1]从欧洲游学归来的创造社诗人王独清热情响应尚在日本的穆木天的主张，写信给穆木天，说，“要治中国现在文坛审美薄弱和创作粗糙的弊病，我觉得有倡Poesie Pure的必要。——木天！如你所主张的‘诗的统一性’和‘诗的持续性’，我怕也只有Poesie Pure才可以表现充足。”

[1] 穆木天《谭诗——寄沫若的一封信》。

"木天，我望我们多下工夫，努力于艺术的完成，学 Baudelaire，学 Verlaine，Rimbaud，做个唯美的诗人罢！"[1]

在现代中国的思想、文化和文学情境中，意识到自身的问题，就转而向西方寻求解救之道，似乎已经成为一种普遍的、同时也是非常自然的思维习惯，一种类似于下意识的反应，这样一种思维习惯和反应方式的形成，包含了诸多尚需探讨的深刻的历史内容。中国新诗对于自身问题的焦虑一出现，作为效仿和借鉴对象、作为创新和依靠资源的西方诗人及其作品也就同时出现了。王独清把"努力于艺术的完成"和学习波德莱尔、魏尔伦、兰波不需要任何周折就联系在一起，并不给人以多么突兀的感觉。这似乎是顺理成章的事。他于是写出了这样的诗句："我从 Café 中出来/身上添了/中酒的/疲乏"[2]，公然在中文里用了一个法语词，借用了法国象征派的主题和节奏，模仿了巴黎世纪末文人的姿态。

可是，给自己找到一个参照对象并不等于解决了自身的问题，中国新诗现代焦虑的漫长旅程只不过才开了个头。我们还必须充分注意到另外的一个方面，即对白话新诗浅白直露诗风的不满，其中还蕴含着对中国古典诗学的怀念，乃至于对传统诗学遗产的下意识歉疚。那么，在西方的参照和对古典的怀念、对传统的歉疚之间，中国新诗将怎样

[1] 王独清《再谭诗——寄给木天、伯奇》，《创造月刊》第一卷第一期，一九二六年三月。

[2] 王独清《我从 Cafe 中出来……》，引自《象征派诗选》第 157 页，人民文学出版社 1986 年 8 月第 1 版。

逐步来调整和丰富自身,从而使自身存在的意义充分显现呢?

二

李金发的诗为人诟病的地方实在可以举出不少，但是历史地看，在当时的文学情形中，他那些象征主义“怪诗”的出现，绝不仅仅是诗艺标准的评判能够揭示其全部意义的。李金发远在法国，与国内文坛的遥远距离也许有助于他超乎五四早期文学写作的时风和一般性的文学观念，同时也使他“异国情调”的声音听起来“是个遥远的声音”;可是当他的诗在国内发表、出版，这个“遥远的声音”就在眼前响起的时候，就显得特别刺耳。刺耳的正面意义在于，“李金发所实践的二度解放，至少曾暂时把中国的现代诗，从对自然与社会耿耿于怀的关注中解放出来，导向大胆、新鲜而反传统的美学境界的可能性。正如欧洲的现代主义一样,它可说是反叛庸俗现状的艺术性声明。”[1]

后辈诗人卞之琳对李金发作过“苛评”,说他对法语和母语都缺少修养,《微雨》中译魏尔伦的一首短诗出现“惊人谬误”，原作者狱中即景的戏笔“老鼠大娘小跑过去”(Dame souris trotte)竟被译成了“妇人疾笑着”,还有其它的错例,证明李金发“竟连原诗的表层意思都不懂”,“译得牛头马嘴,结果不知所云。”他写的诗也好不了多少,“信手抓

[1] 李欧梵《中国现代文学中的现代主义》,台湾《现代文学》复刊第14期,1981年6月。

一些意象来骇俗，近乎痴人说梦。”卞之琳对照指出，“波德莱尔的著名十四行诗《应和》（Correspondances）以形象语言发挥‘交感’或‘通感’的意思，向被文学批评家认为是象征派诗宪章，仿此而言，李金发作诗、译诗恰成了一种‘错乱’。”可是即便如此，卞之琳也不能不承认李诗的实践意义，他的“错乱”，“他这样跌跌撞撞引起的小波澜，却多少碰动了一点英美19世纪浪漫派诗及其余绪影响当时中国新诗的垄断局面”。[1] 李金发的诗确实有一种惊世骇俗的效果，这得益于他在诗中有意识地追求某种“震荡”——“那种通常由不合语法的词组与奇特的想像堆砌而成的震荡。”“李金发将波德莱尔和魏尔伦作品翻译并改编入自己的作品，尽管出现了许多大大小小的错误，但他富有朝气的实验偶尔也能产生一些奇异而强有力的轰动。”[2]

平心而论，李金发诗的意义并非只在“效果”，也并非如他自己有些自负地宣称的那样，除了一串无需解说的零落意象和象征之外，没有涵蕴任何意义。而他说自己的诗是“个人灵感的记录”[3]，是与“冷酷的”“理性”相对立的[4]，倒是诚实不欺的话。虽然大多数的阐释比起阐释对象自身的表达来不免相形见绌，但只要存在阐释的可能性，甚至只要他的诗是可以被感受的，就证明意义蕴含其

[1] 卞之琳《翻译对于中国现代诗的功过》，此文是1987年在香港“当代翻译研讨会”上的讲稿，此处引自《中国现代作家选集·卞之琳》第206—207页，张曼仪编，台北书林出版社1992年版。

[2] 李欧梵《探索“现代”》，《文艺理论研究》1998年第5期。

[3] 李金发《是个人情感的记录表》，《文艺大路》第二卷第一期，一九三五年十一月二十九日。

[4] 李金发《艺术之本质与其命运》，《美育》第三卷，一九二六年十月。

中。譬如《微雨》集首的那篇著名的《弃妇》，一句

> 夕阳之火不能把时间之烦闷
> 化成灰烬

就具有相当强烈的表现力。“这无边的烦闷，这把时间、夕阳和灰烬联在一起的触目形象，是纯然波德莱尔式的”[1]，也是“作诗如作文”的诗所不可比拟的。

李金发的诗虽然读起来吃力，但所表达的现代感受却是又突兀又弥漫的，即使无法逐字逐句地进行解释，对这种现代感受一般而言不可能视而不见。李金发诗理解上的困难，除了从普通意义上说作者存在语文性的表达方面的问题之外，更值得注重的还在于现代经验、感受对表达和对理解的两方面的要求。对于诗人来说，他要通过语言去捕捉正在经验着的、正在生成中的感受，诚非易事；而对于一般并非如诗人一样正经验着、生成着同样感受的读者来说，诗人的现代感受本身即包含着与理解作对的异质性，何况它还经过了并不准确的语言转换。

可是大致上我们还是可以说，李金发的诗是“心灵失路之叫喊”，传达的是“生之疲乏”与“烦闷”，对于死亡的奇特趣味和想像，以及生命笼罩在死亡阴影下的“神秘”、“恐怖”与“残酷”——既然时间永流不居地把人引向“不可救药”的死亡，那么生命的旅程也就只能是逐渐走向“崩败”

[1] 王佐良《中国新诗中的现代主义》，《王佐良文集》第393页，外语教学与研究出版社1997年10月第1版。

的颓废之旅，它的存在也只不过是“空间上可怖之勾留”，所以“生活”的真实情景便是——

> 我听惯了无牙之颚，无色之颧，
> 一切生命流里之威严，
> 有时为草虫掩蔽，捣碎，
> 终于眼球不能如意流转了。
>
> ——《生活》

李金发对在“平淡的时光里”目睹或“联想”“生命崩败之遗迹”（《柏林之傍晚》）的陌生化处理，确实能够引起读者的惊诧，往往使读者在猛然间受到现代感受的撞击——

> 我们散布在死草上，
> 悲愤纠缠在膝下。
>
> 粉红之记忆，
> 如道旁朽兽，发出奇臭，
>
> 遍布在小城里，
> 扰醒了无数甜睡。
>
> 我已破之心轮，
> 永转动在泥污之下。
>
> ——(《夜之歌》)

更具刺激效果的是类似于《有感》里的句子——

如残叶溅
　血在我们
　　脚上，

生命便是
　死神唇边
　　的笑。

为什么是死神唇边的"笑"呢？"笑"的短暂性和恐怖的"美感"在这里得到了极致的表现，如果说短暂、恐怖是李金发对生命性质的阐释，那么，这种"笑"的"美感"则可以认为是他在死神威胁之下的生命的追求。说得更明确一点，这种追求就是一种颓废的、享乐的、唯美的追求。如果我们在李金发的诗中读到了醉生梦死的冲动，那其实也是清醒的醉生梦死的冲动。"我不欲再事祈祷，/ 多情之上帝全聋废了"(《生之疲乏》)，没有超越的神给人以援手，也没有超越的目标值得人去追求，能够追求短暂的、恐怖的"美感"就是成就生命了。

这种颓废的心态和意识隐含着现代的诚实，在李金发的诗中也不乏"剖心"式的直接表达，譬如《如其究心的近况……》——

如其究心的近况，

我将答之以空谷；
如其问地何以荒凉，
我将示之以
颓败的花，
大开的门。

而说到这种颓废意识的形成，我们还必须注意到其中的复杂性。李金发有一段自述，说“那时因多看人道主义及左倾的读物，渐渐感到人类社会罪恶太多，不免有愤世嫉俗的气味，渐渐的喜欢颓废派的作品，鲍德莱的《罪恶之花》，与及 Verlaine 的诗集，看得手不释卷，于是逐渐醉心象征派的作风。”[1]从“多看人道主义及左倾的读物”到倾心“颓废派的作品”，存在着一条有机关联的线索，这恐怕是出乎一些论者意料之外的。瓦尔特·本雅明曾经对波德莱尔作过精彩论述，他把马克思在《路易·波拿巴的雾月十八日》中描述的那些使“革命成为毫不具备革命条件的即兴诗”的职业密谋者身上的特征，与颓废的、反抗的、浪荡子形象的诗人联系起来，把“革命的炼金术士”和“诗歌的炼金术士”联系起来，而且指出，“每个属于波希米亚人的人，从文学家到职业密谋家，都可以在拾垃圾的身上看到自己的影子。他们或多或少地处在一种反抗社会的低贱地位上，并或多或少地过着一种朝不保夕的生活。”[2]这一向

[1] 李金发《文艺生活的回忆》，《飘零闲笔》第 5 页，台北侨联出版社 1964 年版。

[2] 本雅明《发达资本主义时代的抒情诗人》第 38 页，三联书店 1989 年 3 月第 1 版。

度的探究与李金发的个人意识也许相隔的距离稍远，所以只在这里略一提及；相比之下更明显的是，他个人的颓废意识的生发，与西方“世纪末”的思想、文化和文学思潮有莫大的关系，他一个身处异国他乡、敏感忧郁的青年，投入到西方的文学和艺术情境中，受到“世纪末”病症的感染自然来得直接、强烈，正如他自己在《印象》一诗里描述的那样——

> 世纪的衰病，攻打我金发之头，如秋
> 深的雾气，欲使黑夜更朦胧。

李金发把现代感受和意识“生硬”地表达于汉语之中，不论是和汉语古典诗歌的表达方式及其内涵，还是白话新诗的表达方式及其内涵，都形成了色彩鲜明的反差。可是又让人出乎意料的是，他竟然在《食客与凶年》的《自跋》里批评新诗忽视中国古典诗歌传统的普遍倾向，还透露出他自己“试为沟通”中西诗歌的志向。他说：“余每怪异何以数年来关于中国古代诗人之作品，既无人过问，一意向外采辑，一唱百和，以为文学革命后，他们是荒唐极了的，但从无人着实批评过，其实东西作家随处有同一之思想，气息，眼光和取材，稍为留意，便不敢否认，余于他们的根本处，都不敢有所轻重，惟每欲把两家所有，试为沟通，或即调和之意。”这当然是一种切中时弊的看法，李金发也确实做过这方面的努力，最浮面的就是诗中嵌入了一些古人的句子，借用了一些传统的意境、意象，譬如“送君皆自崖而返君自此远矣”（《Sagesse》）、“欲凭江水诉离愁，江水东流那肯更西流”（《流

水》)、"愁里见春来,又空愁春去"(《初春》)等等,试图造成古今、中外相通的感受,其实际达到的结果却令人丧气。主要的原因也许是李金发对中国传统文化和古典诗学诗艺修养蕴积不够深厚,虽然有心去做,却实在是勉为其难。

而在这一点上,戴望舒呈现出差不多是相反的情形。

三

戴望舒是《现代》杂志(一九三二——一九三五年)的主要诗人,又是继起的《新诗》月刊(一九三六——一九三七年)的创办者之一,在这个刊物周围,聚集起了冯至、梁宗岱、孙大雨、卞之琳、徐迟、纪弦(路易士)等诗人。可是,"不管是作为中国象征派诗歌的主要人物,还是作为'现代'派的主力,戴望舒似乎始终摆脱不了'令人望名生疑'的处境。"[1]

"生疑"的焦点在哪里?主要是在如何评价他融会中西诗歌的努力这个问题上有所分歧。戴望舒的老朋友施蛰存在《〈戴望舒译诗集〉序》中说:"望舒译诗的过程,正是他创作诗的过程。译道生、魏尔伦诗的时候,正是写《雨巷》的时候;译果尔蒙、耶麦的时候,正是他放弃韵律,转向自由诗体的时候。后来,在40年代译《恶之花》的时候,他的创作诗也用起脚韵来了。此中消息,对望舒创造诗的研究者,也许

[1] 夏仲翼《戴望舒:中国化的象征主义》,《走向世界文学——中国现代作家与外国文学》第458页,湖南文艺出版社1986年7月第1版。

有一点参考价值。”[1]但这本基本完备的译诗集也正好授人以柄，李欧梵就据此指出，“尽管戴望舒宣称对法国象征主义诗人非常崇拜并且翻译了波德莱尔《恶之花》里的许多篇章，但这位法国象征主义之父或其他重要的象征主义诗人，如魏尔伦，兰波，马拉美，瓦雷里和阿波里奈尔对戴望舒的吸引还不如一些次要的后象征主义诗人，特别是果尔蒙，保尔·福尔，耶麦和苏佩维艾尔，他们关于法国乡村的柔和的印象主义语调的诗歌似乎更合乎他抒情诗的口味，而他们的语言也更易于理解。这种个人的品位也影响到了他的创作，如果他的主要的诗集《望舒草》可作为任何暗示的话，在此集中的大多数诗在表面上都是抒情诗，而在本质上蕴含了一些对自然的甜美的召唤。戴望舒的所谓‘象征主义’手法可能在于对某种物体的描述上，比如《我底记忆》中一支燃着的香烟，一个旧粉笔盒，半瓶酒，和一摞被撕碎的诗稿，带着一系列隐喻的意味，诱发对树木、夜晚、秋色等强烈情感的联想。”这种看法，基本上是余光中、痖弦等对戴望舒诗评价的应和，这两位后来的诗人指出，“戴望舒对诗歌的观点，如《诗论零札》所显现的，很大程度上是来自法国的象征主义，然而在自己的创作中，戴望舒则经常无法达到他所期望做到的程度。”[2]

上述看法的一个既隐含又明显的前提，即是以西方现

[1] 施蛰存《〈戴望舒译诗集〉序》，《戴望舒译诗集》第3—4页，湖南人民出版社1983年4月第1版。

[2] 李欧梵《探索“现代”》，《文艺理论研究》1998年第5期。其中对法国诗人的中文译名，引者据《戴望舒译诗集》做了校改。

代诗的趣味和标准来判断中国新诗语境中的戴望舒的创作。它有它的"洞见"，自然也有它的"不见"。而在另一种观点看来，"戴望舒的诗，当然不单纯是外国诗派影响的结果，这里发生的是一种汇合。"他数量不多的诗作"却凝结着新诗的一代诗风，这是一种什么诗风？凭借着中国诗歌的深厚根底，敏锐地感觉着现代西方的诗意，剔除了其中的病态成分，而融化汇合成新的诗风。"而在这种融会的过程中，"诗人本身已有的深厚的文化素养已容不得任何外来思想的反客为主，因此这吸取也就有了自己的特色。"[1]

那首有名的《雨巷》，借用了古诗名句"青鸟不传云外信，丁香空结雨中愁"的意象，似乎是一种现代白话版的扩充和"稀释"，不过确实应该注意到它回荡的旋律、流畅的节奏、音色交错的美感(synesthesia)，魏尔伦、兰波等主张诗对音乐性的追求在戴望舒的这首诗里得到了刻意的响应。但是走到这一步已是极限，象征主义的音乐本体论思想，音乐是先验的艺术、是自在之物的直接印记的近代哲学观念，戴望舒不可能一古脑儿照搬过来；而法国象征主义者醉心于"神秘的冲动"，有意识地削弱理智和意志作用的主张和实践，和一直处于理性规限之下的戴望舒的诗创作，自然不能不显示出明显的歧异。所以《雨巷》不久，《望舒诗论》的第一条就说："诗不能借重音乐，它应该去了音乐的成分。"[2]

---

[1] 夏仲翼《戴望舒：中国化的象征主义》，《走向世界文学——中国现代作家与外国文学》第458—459页。

[2] 《望舒诗论》，载《现代》第二卷第一期，一九三二年十一月。

《断指》、《我底记忆》等标志了戴望舒诗风的明显变化，第二个诗集《望舒草》所收作品，代表了他别具一格的成就。《断指》在他自己的创作中开启了这样的诗风："在亲切的日常说话调子里舒卷自如，敏锐，精确，而又不失它的风姿，有节制的潇洒和有工力的淳朴。日常语言的自然流动，使一种远较有韧性因而远较适应于表达复杂化，精微化的现代感应性的艺术手段，得到充分的发挥。所有这种诗里的长处都见之于从《我底记忆》这首诗开始以后所写的诗里，而且更有所推进，直到第二个诗集的例如《深闭的园子》、《寻梦者》、《乐园鸟》等最后几首的写作时期"[1]。

如果我们对戴望舒这一代知识分子和他个人的生平有所考察，就会感受到一种深重的挫折感和失败感，来自于时代和社会，也来自于个人的遭遇，从青年时代起就一直如影随形，缠绕不去。可是我们读戴望舒留存下来的一共不足一百首诗，就会发现一个问题，那就是，这种深重的挫折感和失败感，从来就没有得到充分的表达，但他似乎又一直在表达着。这也许和他对诗的认识有关，像他的朋友杜衡所说，"诗是一种吞吞吐吐的东西，术语地来说，它底动机是在于表现自己与隐藏自己之间。"也正是他的这位朋友，在为《望舒草》作序的时候，特别强调"虽然有时候学着世故而终于不能随俗的望舒所能应付"的"复杂"、"苦恼"、"重压"、"幻灭"、"虚无"，"尽是些徒劳的奔走和挣扎，只替他换来了一颗空洞的心"，"在苦难和不幸底中间，望

[1] 卞之琳《〈戴望舒诗集〉序》，引自《地图在动》第303页，珠海出版社1997年4月第1版。

舒始终没有抛下的就是写诗这件事情。这差不多是他灵魂底苏息，净化。从乌烟瘴气的现实社会中逃避过来，低低地念着'我是比天风更轻，更轻，/ 是你永远追随不到的。'(《林下的小雨》)这样的句子，想像自己是世俗的网所网罗不到的，而借此以忘记。诗，对于望舒差不多已经成了这样的作用。"[1]这些话也许能够揭示出，戴望舒的挫折感和失败感之所以没有得到充分的表达，除了与他个人的诗学观念有关之外，更主要的原因在于他逃避对此种经验的充分表达。诗是对苦痛的慰藉，而不是对苦痛深刻挖掘。"假如有人问我烦忧的原故，/我不敢说出你的名字。"(《烦忧》)这种从人生态度到诗学立场的关涉联通，显然对戴望舒的诗创作造成了限制和障碍。

不过，另一方面，整体而言不充分却一直在表达着的表达，有时也会触及被掩盖着的绝望的深渊，这就要求有心的读者充分体会了。譬如，《望舒草》里有一首《秋蝇》，只为个别论者所注意，却为我们提供了探讨戴望舒结合中国古典诗境、西方象征主义诗艺、个人现代感受而融化无间的一个绝好的例子。全诗如下——

木叶的红色，
木叶的黄色，
木叶的土灰色，

[1] 杜衡《〈望舒草〉序》，《望舒草》一九三三年八月由上海现代书局出版，此处引自《戴望舒诗全编》第50页、54页，浙江文艺出版社1989年5月第1版。

窗外的下午!

用一双无数的眼睛,
衰弱的苍蝇望得昏眩。
这样窒息的下午啊!
它无奈地搔着头搔着肚子。

木叶,木叶,木叶,
无边木叶萧萧下。

玻璃窗是寒冷的冰片了,
太阳只有苍茫的色泽。
巡回地散一次步吧!
它觉得它的脚软。

红色,黄色,土灰色,
昏眩的万花筒的图案啊!

迢遥的声音,古旧的,
大伽蓝的钟磬?天末的风?
苍蝇有点僵木,
这样沉重的翼翅啊!

飘下地,飘上天的木叶旋转着,
红色,黄色,土灰色的错杂的回轮。

无数的眼睛渐渐模糊，昏黑，

什么东西压到轻绡的翅上，

身子像木叶一般地轻，

载在巨鸟的翎翮上吗？[1]

诗中化用了“无边落木萧萧下”的意境作为反复出现的形象，但造成的感受却不是古典式的。对于木叶的感知是通过秋蝇之眼来呈现的，而秋蝇的弥留状态又为诗的叙述者所“观看”。所以这首简短的诗却展开了繁复的层次、繁复的主体的视角和变化着的知觉，借秋蝇奄奄一息的主观感觉写出了一种越来越无力、越来越无望的生存状态。木叶的形象有四次变奏，最初苍蝇衰弱的眼睛还刚刚“昏眩”，感到“窒息”和“无奈”，还能搔头搔肚子，还能感知木叶的颜色；接下去只感到“寒冷”与“苍茫”，“脚软”，木叶的色彩已经无暇顾及，唯见“木叶，木叶，木叶，/无边木叶萧萧下。”再接下去苍蝇“僵木”，视觉变弱，模糊的听觉依稀可辨迢遥的声音；最后这无数的复眼“模糊”、“昏黑”，身体失重，而木叶旋转纷飞，杂色错陈“回轮”，则成为死者行将熄灭的记忆里最后的图像。“一个在繁乱杂沓的世界里被折磨得筋疲力尽的人的生存状态，自我感觉趋向死亡的感觉，全部是用象征的手法表现的。而对木叶的描写，并非‘具体的表象’，而纯然是主观视觉里的映像。因而这回环式的伴奏就显得更灵动。象征主义手法用到这样的规模，

[1] 引自《戴望舒诗全编》第83—84页。

早就不是中国古典诗词里古已有之的样子了。”[1]

另外还可以注意的一点是，这首诗叙述的倾向大大强于抒情，苍蝇趋近死亡的过程因叙述而显出戏剧化的性质。正是在向虚无和死亡的步步推进的叙述过程中，叙述者个人的内心感受被步步推进到极端，表达也被步步推向丰富和深刻的境地。我们知道，对叙述性和戏剧化的追求正是现代诗放逐肤浅、甜腻、一般化抒情的手段，这一点也成为现代诗的一个特征。我们惯常称戴望舒是一个抒情诗人，如果较起真儿来，恐怕是不够十分公正和准确的。也许戴望舒并不曾特别有意识地追求诗的叙述性和戏剧化，可是自己不察觉地倾向和接近了它，不是反倒更能说明个人的现代经验和感受作用于诗的表达的力量吗？

四

一般说来，从李金发和戴望舒的对比中，我们似乎轻易就能够获得一个旁观者的“中正”的立场，我们可以用一种后来者带着优越感的口气评述当事人，说李金发过于西化，而戴望舒过于中国古典化——这样说的时候，基本就把《秋蝇》这一类的特殊表达排除在外了。姑且认为这种或有意或无意的忽略有情可原（其实忽略一个诗人最优异的部分还认为有情可原是荒谬的），退一步说，这种一般化的

---

[1] 夏仲翼《戴望舒：中国化的象征主义》，《走向世界文学——中国现代作家与外国文学》第471页。

评说显然是着眼于中/西、传统/现代之间的平衡关系立论的，但它的指责却可能是完全错误的。是不是为了获得这种平衡，可以要求李金发削弱一点西化的倾向和力量，要求戴望舒削弱一点中国古典化的倾向和力量呢？如果真的能够这样的话，那么无论是李金发还是戴望舒的诗，都将比已有的情形更加令人不满，甚至完全毁掉了他们的诗。如果能够做假设性要求的话，倒是应该从正好相反的方向上要求，不是削弱李金发西化的倾向和力量，而是加强他的中国化的力量；不是削弱戴望舒古典化的倾向和力量，而是加强他现代意识的倾向和力量。也就是说，即使从维持平衡的立场着眼，也应该强化弱的一方，而不是弱化强的一方。两种强大的力量的争持、磨擦、搏斗和融会，其结晶也许才更为可观。这里不妨提及戴望舒 40 年代翻译《恶之花》的例证。戴望舒在《〈恶之花〉掇英》的译后记中讲到了他对自己的要求："这是一种试验，来看看波特莱尔的质地和精巧纯粹的形式，在转变成中文的时候，可以保存到怎样的程度。"[1]多年之后，王佐良高度评价戴望舒《恶之花》的翻译，说"首首是精品"，"一直到现在，还没有人达到戴望舒当年的水平。"[2]

上述假设性的要求并非毫无意义，虽然它不能在李金

[1] 《戴望舒译诗集》第 153 页。

[2] 王佐良《译诗与写诗之间——读〈戴望舒译诗集〉》，《王佐良文集》第 477 页。王佐良还特别写了一首题为《读一本译诗集》的诗，开头的四句和结尾的四句分别为："望舒草怎样对付恶之花？/上海的小巷闻到了巴黎的香和臭，/同样是诗魂流落在街头，/同样是烦腻变成了不朽。""今夜在灯下我掩卷沉思，/充满了喜悦和感激，/啊，有这样好的诗人来译诗/译诗又安知不如写诗？"《王佐良文集》第 809—811 页。

发和戴望舒身上得到整体上特别令人满意的实现，却有可能寻找到做这种艰苦努力的中国诗人，譬如接下来要谈的卞之琳。

卞之琳是个极度认真的人，他的“我”似乎始终处在他身上同时存在的“另一个我”的相对于一般人而言更为严格的注视、牵制、监控和反省的状态的之下，这样一种构成使他性格和气质中的一些因素显得特别突出，譬如沉潜、内向、多思、矜持、顾虑重重、犹疑不决等等，这促成了他的写诗活动对于他要表达的情与事，是一种有“距离的组织”，另一层次上，也使他对自己的诗歌写作的叙述，能够保持比一般的作家自述更多一些的理性、“客观”和审思，也成为一种有“距离的组织”。

基于这一角度考虑，卞之琳的自述长文《〈雕虫纪历〉自序》就有理由被看作是提供了许多重要信息的、可信度很高的“交代”。他说，“人非木石，写诗的更不妨说是‘感情动物’。我写诗，而且一直是写的抒情诗，也总在不能自已的时候，却总倾向于克制，仿佛故意要做‘冷血动物’。规格本来不大，我偏又喜爱淘洗，喜爱提炼，期待结晶，期待升华，结果当然只能出产一些小玩意儿。”[1]这种跟自己过不去的倾向和做法，并不仅仅是性格和气质因素使然，出于诗学和诗艺上的讨论，我们自然会注意到他所选择并受其影响的古、欧诗歌传统和潮流，而对一个有自觉追求并逐渐产生相应的文学能力的诗人来说，为了消化影响、脱出影响，则努力

[1] 卞之琳《〈雕虫纪历〉自序》，《雕虫纪历》（增订版）第1页，人民文学出版社1984年6月第2版。

变“古化”和“欧化”为“化古”、“化欧”。

诗人坦言自己喜欢表达中国旧说的“意境”或西方所说的“戏剧性处境”，非个人化（这个术语使我们想到诗人曾应叶公超之约，翻译T.S.艾略特的著名论文《传统与个人的才能》，发表于1934年《学文》月刊的创刊号上），偶尔也用出了戏拟（parody）。前期（抗战前）的一个阶段出现过晚唐南宋诗词的末世之音，同时有一点近乎西方“世纪末”诗歌的情调，既冒出过李商隐、姜白石诗词以至《花间》词风味的形迹，同时按照创作的时序，也显然指得出波德莱尔写巴黎街头穷人、老人、盲人的启发，与T.S.艾略特的关联，与叶芝、里尔克、瓦雷里的关联，乃至于抗战后到解放后新时期对奥登、阿拉贡的借鉴。[1]

问题是，他是怎样把这一切化合成自己的诗的？先来看一首《距离的组织》——

想独上高楼读一遍《罗马衰亡史》，
忽有罗马灭亡星出现在报上。
报纸落。地图开，因想起远人的嘱咐。
寄来的风景也暮色苍茫了。
（“醒来天欲暮，无聊，一访友人吧。”）
灰色的天。灰色的海。灰色的路。
哪儿了？我又不会向灯下验一把土。
忽听得一千重门外有自己的名字。

[1] 卞之琳《〈雕虫纪历〉自序》，《雕虫纪历》（增订版）第3、15、16页。

好累啊！我的盆舟没有人戏弄吗？

友人带来了雪意和五点钟。[1]

作者为这十行的短诗加了七个注释，“可谓现代世界上自注比例最大的诗篇了！”[2]（卞之琳后来把《鱼化石后记》改写成《鱼化石》的注释，诗共四行，每一行都有注释，“比例”更大）根据注释，报纸上有消息称，天文观测发现一颗新星，“近两日内该星异常光明，估计约距地球一千五百光年，故其爆发而致突然灿烂，当远在罗马帝国倾覆之时，直至今日，其光始传至地球云”，所以诗的一、二行涉及时空的相对关系；“寄来的风景”当然指“寄来的风景片”，涉及实体与表象的关系；第五行用括号穿插进来访友人将来前的内心独白，语调戏拟我国旧戏的台白；而第六、七两行，竟然是本篇说话人（用第一人称的）进人的梦境；第九行“戏弄盆舟”的典故出自《聊斋志异》的《白莲教》篇，是从幻想的形象中涉及微观世界与宏观世界的关系；最后一行涉及存在与觉识的关系。作者又怕读者误解，所以特意说明整首诗并非讲哲理，也不是表达玄秘思想，而是采取近似中国一折旧戏的结构方式，表现一种心情或意境。

作者文字的简省，和时空跳跃、意识转换的幅度、速度适成强烈反差，复杂的层次和隐秘的思想踪迹不太容易把握和追寻，要说是在寂然凝虑、思接千载的特殊精神状态

[1] 卞之琳《雕虫纪历》（增订版）第36页。关于这首诗的注释见第36—37页。本文有关卞之琳诗的引文都据《雕虫纪历》（增订版），以下不再注出。

[2] 王佐良《中国新诗中的现代主义》，《王佐良文集》第399页。

下心游万仞、神与物游吧，又能处处见出精致细密的刻意安排，从而理趣横生。不过诗情通于哲理，通常情况下却并非直截了当地把感性经验归纳成落于言诠的知性规则，这首诗的自注对于读者来说是一种深入诗歌内部的诱导，可是即使没有这些注释，全诗所写日暮时分的灰蒙心情和意境毕竟仍可感受，令人油然而兴苍茫之思绪。

一般而言，有经验的现代诗读者并不排斥作者自注，一些诗人也有意识地把注释作为诗的有机构成部分，从而在诗的正文和注释之间形成各种各样的复杂关系；有的时候话又可以反过来说，那就是现代诗本身的复杂导致了作者注释的出现。也许我们可以平实地认为，注释提示了现代诗内部的复杂性，重要的是提示所指向的东西，而有没有注释并不成为现代诗的特别要求和属性，毕竟数量更多的现代诗是没有作者自注的。追求复杂性，显然是卞之琳诗甚为着力的地方，如果说《距离的组织》所表现的复杂，理智、刻意的成分稍嫌浓了一些，“组织”的“距离”稍嫌大了一些的话，那么《尺八》所要表现的复杂，感受性就更强烈一些——

像候鸟衔来了异方种子，
三桅船载来了一枝尺八，
从夕阳里，从海西头。
长安丸载来的海西客
夜半听楼下醉汉的尺八，
想一个孤馆寄居的番客

听了雁声，动了乡愁，
得了慰藉于邻家的尺八，
次朝在长安市的繁华里
独访取一枝凄凉的竹管……
(为什么霓虹灯的万花间
还飘着一缕凄凉的古香？)
归去也，归去也，归去也——
像候鸟衔来了异方种子，
三桅船载来了一枝尺八，
尺八乃成了三岛的花草。
(为什么霓虹灯的万花间
还飘着一缕凄凉的古香？)
归去也，归去也，归去也——
海西人想带回失去的悲哀吗？

尺八是竹管乐器，从中土传入日本，诗人在日本短居时听过，仿佛是“盛世的哀音”，“预兆未来的乱世”。诗人写了一篇《尺八夜》的散文，描述当时的感受。可是一物两面，“有哀乐就有生命力”，而“回望故土，仿佛一般人都没有乐了，而也没有哀了，是哭笑不得，也是日渐麻木。想到这里，虽然明知道自己正和朋友在一起，我感到‘大我’的寂寞，乃说了一句极简单的话：‘C，我悲哀。’”但后来写成的这首短诗，却能够看到诗人、叙述者、诗中角色之间的区分和互相牵扯，而且平添了一个想像的层次，形成类似于环套式的结构，“设想一个中土人在三岛夜听尺八，而想像多少年前一

个三岛客在长安夜闻尺八而动乡思，像自鉴于历史的风尘满面的镜子”[1]，明白写出了“对祖国式微的哀愁”[2]。

卞之琳诗思、诗风的复杂化，特别见于他自己所划分的前期的后两个阶段，即从1933年到1937年抗战前的创作。这一时期的创作代表了他写诗的最高成就，除了上引两首外，其它依次如《古镇的梦》、《古城的心》、《春城》、《水成岩》、《归》、《旧元夜遐思》、《圆宝盒》、《断章》、《音尘》、《鱼化石》、《泪》、《第一盏灯》、《候鸟问题》、《无题》五首、《妆台》、《雨同我》、《白螺壳》、《灯虫》，多能以细密繁复的组织、趋向延伸的内蕴，传达现代人精微、敏锐、复杂的经验、思想和感受。这些诗耐读的品性，其中一个原因与卞之琳规避直接表达有关。他的写诗，也像他诗里常常写到的人、事、物的变迁一样，起作用的是淘洗、沉淀，倘若以诗解诗，不妨留意这样的诗句：“我明白海水洗得尽人间的烟火”(《无题三》)，“‘水哉，水哉！’沉思人叹息/古代人的感情像流水，/积下了层叠的悲哀。”(《水成岩》)，他仿佛相信时间的力量，而“时间磨透于忍耐！”他总倾向于认为“回顾”时还挂着的“宿泪”(比即时的热泪)更有表现力(《白螺壳》)。如果不是出于这样的习惯、意识和诗艺的琢磨，怎么会写出《鱼化石》(一条鱼或一个女子说：)——

我要有你的怀抱的形状，

[1] 卞之琳《尺八夜》，原载《新诗》，一九三六年十月十日，此处引自《地图在动》第224页，珠海出版社1997年4月第1版。

[2] 卞之琳《〈雕虫纪历〉自序》，《雕虫纪历》(增订版)第5页。

我往往溶化于水的线条。
你真像镜子一样的爱我呢。
你我都远了乃有了鱼化石。

诗的第一行化用了保尔·艾吕亚(P.Eluard)的两行句子:"她有我的手掌的形状,/她有我的眸子的颜色。"并与司马迁的"女为悦己者容"的意思相通;第二行蕴含的情景,从盆水里看雨花石,水纹溶溶,花纹溶溶,令人想起保尔·瓦雷里的《浴》;第三行"镜子"的意象,仿佛与马拉美《冬天的颤抖》里的"你那面威尼斯镜子"互相投射,马拉美描述说,那是"深得像一泓冷冷的清泉,围着镀过金的岸;里头映着什么呢?啊,我相信,一定不止一个女人在这一片水里洗过她美的罪孽了;也许我还可以看见一个赤裸的幻象哩,如果多看一会儿。"而最后,鱼化成石的时候,鱼非原来的鱼,石也非原来的石了。这也是"生生之谓易"。也是"葡萄苹果死于果子,而活于酒。"可是诗人又问:"诗中的'你'就代表石吗?就代表她的他吗?似不仅如此。还有什么呢?待我想想看,不想了。这样也够了。"[1]

1937年5月,卞之琳用《装饰集》最后一首诗《灯虫》的最后一行——"像风扫满街的落红",结束了这一写诗时期。抗战爆发后,他也卷人时代的洪流,诗风不禁为之一变。

[1] 卞之琳《鱼化石后记》,《现代派诗选》第12—13页。

第 5 章

都市的感官和现代意识的“病之花”

——20年代后半期到30年代前半期上海的都市文学

一

正如标题所试图涵盖的那样，在现代都市、现代意识和现代创作之间，既隐含又显露着复杂而深刻的联系。如果以西方现代主义文学和艺术为参照，很容易就会发现现代主义的地理分布是以几个重要的城市为中心的，“现代主义把城市作为它的自然发源地——而这些城市又变成世界性的中心。”[1]“在大多数现代主义艺术中，城市则是产生个人意识、闪现各种印象的环境，是波德莱尔的人群拥挤的城市，陀思妥耶夫斯基的死屋遭遇，科比埃（和艾略

[1] 《现代主义的地理分布》，马·布雷德伯里、詹·麦克法兰编《现代主义》，第75页，上海外语教育出版社1992年6月第1版。

特）的万物混生的环境。”[1]这里将要论述的20年代后半期到30年代前半期上海的都市文学，虽然难以直接用西方现代主义的概念来指称，但无疑具有相当明显的倾向于或类似于现代主义的性质，称之为现代意识的创作实践也许稳妥一点。

二三十年代上海都市魔幻般的崛起，刺激着意识和文学进行重新建构，以适应和表达现代经验。但是，我们却并不能由此推断反映在新的意识和文学中的都市就是一个“真实”的都市。人们愈靠近城市，城市就愈不真实——T.S. 艾略特的《荒原》已经揭示了这一点。通过我们将要讨论的某些作品也能够感受到，都市奇迹般地失去了客观的现实性，它不是一个等待主体去把握的对象，它自己就已经成为一个巨大的主体，在极端的情况下，置身于都市空间内的人反倒成为吸附在这个巨大主体身上的细微的存在，乃至于只是这个巨大主体的感觉器官。

二

1928年5月，邵洵美出版诗集《花一般的罪恶》[2]，写下了这样的“序曲”——

[1] 马·布雷德伯里《现代主义的城市》，《现代主义》，第79—80页。

[2] 《花一般的罪恶》，上海金屋书店一九二八年五月出版。本文所引邵洵美诗，除注明者外皆出自这本诗集。

我也知道了，天地间什么都有个结束；
最后，树叶的欠伸也破了林中的寂静。
原是和死一同睡着的；但这须臾的醒，
莫非是色的诱惑，声的怂恿，动的罪恶？

这些摧残的命运，污浊的堕落的灵魂，
像是遗弃的尸骸乱铺在凄凉的地心；
将来溺沉在海洋里给鱼虫去咀嚼吧，
啊，不如当柴炭去燃烧那冰冷的人生。

这个“序曲”像邵洵美的其它诗一样直露，不同的是，他在诗里的直露是热烈的直露，而这里，如果就用“序曲”里的词来说，则是凄凉的、冰冷的直露。这一面其实倒是邵洵美极少显现的，他张扬的，如一首诗的标题所示，是“颓加荡的爱”。西方文学和艺术上的“颓废”（英文 decadence，法文 decadent）的概念，二三十年代曾被译为“颓加荡”，音义兼收，形（“荡”，放荡）神（“颓”，颓废）俱备。而那个“爱”字，在邵洵美的诗里，也就是情色而已。邵洵美把一个“冷”的序加在一些“热”的诗之前，用意很明显，他想提醒读者，也仿佛是对自己有个解释，他那些“热”的诗，其核心是“凄凉”和“冰冷”的，越是如此，所以越要“燃烧”，“燃烧”的方式无它，“颓加荡的爱”即是。这个意思也许很浅白，但它有一个人生虚无的底子，这个底子是死亡所构筑的。“序曲”一开始就提开了这个底子。如果我们能够充分考虑到“序曲”和“序曲”之后的诗之间的紧密关联的话，大致就可以说，诗

集的构成包含了唯美主义的两个基本要素：死亡意识和颓废的唯美追求。用英国唯美主义的理论家瓦尔特·佩特(Walte Pater)在《唯美诗歌》一文中的话来简洁地概括，就是，“死亡意识刺激了追求美的欲望”(the desire of beauty quickened by the sense of death)；另一方面，佩特又在《屋里的孩子》中说，“追求美的欲望加剧了死亡的恐惧”(the fear of death intensified by the desire of beauty)。

不过，邵洵美及其他的中国同道们是否具有与他们所效仿的法、英唯美—颓废主义者同样深切的生命意识和文学自觉，多少是值得怀疑的。即使如此，仅仅从文字的表面，仍能散发出强烈的唯美颓废气息，造成一股奇异的流风。从20年代中期到30年代初，在上海，以狮吼社为基础，围绕《狮吼》和《金屋月刊》两个杂志，形成了一个唯美—颓废主义的作家群，以滕固、章克标、邵洵美等为核心人物，其中邵洵美最为惹眼。[1]章克标后来回忆《狮吼》同人时说道：

---

[1] 狮吼社成立于1924年3月，创始人有滕固、方光焘等，同年7月15日出版《狮吼》半月刊，年底出至第十二期停刊。1925年章克标加入狮吼社，1926年章克标与滕固主编《新纪元》半月刊，出版了两期，又推出“狮吼社同人丛著”《屠苏》一辑。难以为继之时，邵洵美欧洲游学归来，加盟狮吼社，以其热情和财力，推进唯美—颓废主义的文艺创作和出版。1927年5月，邵洵美主编发行《狮吼》月刊，两期后停刊；1928年邵洵美开办金屋书店，7月主持复活了《狮吼》半月刊，出至十二期。1929年1月创办《金屋月刊》，从封面到内容都追随英国唯美—颓废主义同人刊物《黄面志》(Yellow Book)。1930年9月《金屋月刊》出至第十二期停刊，狮吼社解散。但唯美—颓废主义作家群的创作和活动仍以金屋书店及其后身时代图书公司为依托，直到30年代中期以后才逐渐消散。详细情形可参看解志熙著《美的偏至——中国现代唯美—颓废主义文学思潮研究》，第224—255页，上海文艺出版社1997年8月第1版。

> 我们这些人，都有点“半神经病”，沉溺于唯美派——当时最风行的文学艺术流派之一，讲点奇异怪诞的、自相矛盾的、超越世俗人情的、叫社会上惊诧的风格，是西欧波特莱尔、魏尔伦、王尔德、乃至梅特林克这些人所鼓动激扬的东西。
>
> 唯美出于好奇和趋时，装模作样地讲一些化腐朽为神奇，丑恶的花朵，花一般的罪恶，死的美好和幸福等，拉拢两极、融合矛盾的语言。《狮吼》的笔调，大致如此。崇尚新奇，爱好怪诞，推崇表扬丑陋、恶毒、腐朽、阴暗；贬低光明、荣华，反对世俗的富丽堂皇，申斥高官厚禄大人老爷。[1]

章克标回忆里那些依然鲜明的意象、依然清晰的倾向，以故意的、“矫揉造作”的方式——奥斯卡·王尔德说，“人生的首要任务就是变得尽可能地矫揉造作。何为第二任务至今尚无人发现。”[2]——反社会世俗和艺术世俗之道而行之，从而引起社会上和艺术上的惊诧；这显然与他们所效仿的法、英颓废文学和艺术有直接的关联。《金屋月刊》的榜样《黄面志》(Yellow Book)，就是19世纪末Bloomsbury这批颓废诗人和作家的出版物，这些人的作品上承史文朋(Swinburne)和先拉斐尔派，艳丽旖旎，雕琢奇特。邵洵

[1] 章克标《回忆邵洵美》,《文教资料简报》1982年第5期,总第125期。

[2] 奥斯卡·王尔德《供年轻人使用的短语与哲理》,多多译,《世界文学》1998年第3期第282页。

美的诗颇多类似之处，他不但不讳言，反而是坦诚而又有些自得地自述“诗的历程”，诗集《诗二十五首》自序中说：“我的诗的行程也真奇怪，从沙弗发见了她的崇拜者史文朋，从史文朋认识了先拉斐尔派的一群，又从他们那里接触到波特莱尔、凡尔仑。当时只求艳丽的字眼，新奇的词句，铿锵的音节，竟忽略了更重要的还有诗的意象……在这个时期我出版了《花一般的罪恶》。听说徐志摩当时在我的背后对一位朋友说：‘中国有个新诗人，是一百分的凡尔仑。’”[1]他还特意写了献给沙弗和史文朋的诗，诗风恰如他自己所说的那样。试看《To Sappho》：“你这从花床中醒来的香气，/也像那处女的明月般裸体——/我不见你包着火血的肌肤，/你却像玫瑰般开在我心里。”另一首《To Swinburne》也许表现得更充分一些：“你是沙弗的哥哥我是她的弟弟，/我们的父母是造维纳丝的上帝——/霞吓虹吓孔雀的尾和凤凰的羽，/一切美的诞生都是他俩的技艺。//你喜欢她我也喜欢她又喜欢你；/我们又都喜欢爱喜欢爱的神秘；/我们喜欢血和肉的纯洁的结合；/我们喜欢毒的仙浆及苦的甜味。”短短的两首诗，里面就出现了邵洵美特别喜爱用的字眼和意象：“火”、“血”、“肉”等，1928年金屋书店出版邵洵美的一本评论集，就题名为《火与肉》。

邵洵美“颓加荡”的诗，最显著之处，就是对于处在情欲状态之中的身体的直白的描述，身体的呈露成为意识的中心。它所引发的议论、所遭受的指责，也正从反面说明了

[1] 邵洵美《诗二十五首》，第六至七页，上海时代图书公司一九三六年第一版。

身体在文明、文化的系统中长期被压抑、被排斥的地位。事实上，理性或理念始终力图用先身体而在或外身体而在的意义来控制身体，把身体控制在设定的意义界域之内，监管身体的感受性，身体只能在划定的范围内去感受理性或理念所能允许的意义。在这种情形中，感受性本身不过是对意义的感受性，身体不过是被理性或理念强奸的“意义共属体”。可是，无论理性、理念和意义的力量如何强大，身体毕竟是具有原始根性的实存，它总是会自觉或不自觉地反抗压抑和监管，其形式可以是中国文人式的“放纵”，也可以是西方近现代以来要求“解放”名义之下的色情行为和冲动自由。我们虽然不能把邵洵美“颓加荡”的诗提高到由尼采提出、为米歇尔·福柯所推进的审美主义的身体本体论的高度来讨论，虽然邵洵美诗的“颓加荡”也不可与福柯式的探索身体的潜在性和可能性、有意识地把身体投入到趋向极限的冒险来类比，但是，我们至少可以由此为身体的感受性辩护，哪怕这种感受性并没有多少“意义”。

邵洵美所推崇的英国《黄面志》的核心人物之一阿瑟·西蒙斯(Arthur Symons)，有一首题为《礼物》的诗，意思说得就非常直接：我要的是刹那的肉体的快乐，你带来的却是永恒的心灵，这稀有的礼物不是我所要的。邵洵美的不少诗，颇有西蒙斯的意味，风格、意象都能看出相合之处，不妨这里就顺便看西蒙斯的一首与《礼物》异曲同工的《理想主义》，以作参照——

I know the woman has no soul, I know

The woman has no possibilities
Of soul or mind or heart, but merely is
The masterpiece of flesh: well be it so.

It is her flesh that I adore; I go
Thirsting a flesh to drain her empty kiss.
I know she cannot love; it is not for this
I rush to her embraces like a foe.

Tyrannously I crave, I crave alone,
Her body, now a silent instrument,
That at my touch shall wake and make for me
The strains that I have dreamed of, and not known;
her perfact body, Earth's most eloquent
Music, the divine human harmony.

不过邵洵美比西蒙斯显得更"过火"——"西蒙斯不具备描写身体接触而不感羞涩的文字控制力"[1]——他涉及身体的描述更直接，更具体，也更具有诱惑性，譬如长诗《花一般的罪恶》的第一段——

那树帐内草褥上的甘露，
正像新婚夜处女的蜜泪；

[1] 克莱夫·斯科特《象征主义、颓废派和印象主义》,《现代主义》,第191页

又如淫妇上下体的沸汗，

能使多少灵魂日夜醉迷。

一些标示着感官欲望的字眼总是径直指向身体的某一部分，像“红唇”、“舌尖”、“乳壕”、“肚脐”、“蛇腰”在邵洵美的诗里组成“视觉的盛宴”，有时甚至露骨到被文明化和道德化了的视觉难以承受的程度，如《牡丹》一诗——

牡丹也是会死的

但是她那童贞般的红，

淫妇般的摇动，

尽管你我白日里去发疯，

黑夜里去做梦。

少的是香气

虽然她亦曾在诗句里加进些甜味，

在眼泪里和入些诈欺，

但是我总忘不了那潮湿的肉，

那透红的皮，

那紧挤出来的醉意。[1]

平心而论，这一类诗着笔于女性肉体，狂纵妖艳，效果强烈，好像在应和与证明王尔德这样的断言：“一个人若要具有地道的现代风韵就应当没有灵魂。一个人若要具有地

[1] 引自邵洵美《诗二十五首》。

道的古希腊味就应当没有衣服。"[1]但从诗艺上说，邵洵美的这些诗并不能算得上好作品。前文曾说"颓加荡"的翻译形神俱备，可是就邵洵美的这一类诗而言，基本上可以说是，"荡"形毕露无遗，"颓"神多欠不足。我们在谈论邵洵美之始，就试图从他《花一般的罪恶》的"序曲"中探测他自我意识中的人生虚无的底子，进而标出死亡意识和颓废的唯美追求互相砥砺、互相刺激的意识构成和艺术表现。可是邵洵美回避了处于两端之间的精神磨难和痛苦，他似乎有意识地弃一端趋一端，以致他的大部分诗不具有我们在法、英颓废—唯美诗人那里能够明显感受到的思想意识上的紧张感，艺术上的紧张感自然随之丧失。

不过，邵洵美的那首著名的《蛇》，却能够结合上述两端，意识上与诗艺上都应该算得上他自己诗作中比较好的。但它的好，也许与《黄面志》的核心人物、天才画家比亚兹莱（Aubrey Beardsley）有关，他的绘画在二三十年代的中国文艺界颇受青睐，具体以一幅名为《蛇》的作品而论，就启示了冯至创作出名诗《蛇》，也影响到邵洵美的这首也是命名为《蛇》的诗作——

在宫殿的阶下，在庙宇的瓦上，
你垂下你最柔嫩的一段
好像是女人半松的裤带
在等待着男性的颤抖的勇敢。

[1] 奥斯卡·王尔德《给受教育过多者的箴言》，多多译，《世界文学》1998年第3期第282页。

我不懂你血红的叉分的舌尖
要刺痛我那一边的嘴唇?
他们都准备着了,准备着
这同一时辰里双倍的欢欣!

我忘不了你那捉不住的油滑
磨光了多少重叠的竹节:
我知道了舒服里有伤痛,
我更知道了冰冷里还有火炽。

啊,但愿你再把你剩下的一段
来箍紧我箍不紧的身体,
当钟声偷进云房的纱帐,
温暖爬满了冷宫稀薄的绣被![1]

李欧梵对这首诗做过相当精到的分析,他认为,"把蛇作美人处理,而没有忽略蛇本身的动物特征,在技巧上只能算差强人意。较出色的却是他非但把蛇美人变成诗人(我)的对象,而且要在对象身上做爱,达到一种极致的欢欣(当然也有死亡的意味),最后带人神话的意象——云房、冷宫——恰与诗的开首(宫殿、庙宇)相呼应,产生的却是中国古诗的效果:琼楼玉宇高处不胜寒。所指的是月宫,如此则

[1] 引自邵洵美《诗二十五首》。

蛇又变成一个‘导引’，把性爱和疯狂联在一起，而进入神话境界后，蛇又可以还原为龙了。”[1]

三

紧接着唯美—颓废文学而起的，是惯常被称为新感觉派的小说创作，在30年代前半期的上海文坛开出“病”的奇花。如果我们愿意把唯美—颓废文学和新感觉派的作品相对照的话，应该明显感受到其间的差异：虽然二者都可以看作是欲望激起的文学，但前者是享受欲望，后者则为欲望所困。唯美—颓废主义者因为对人生如朝露有着极为敏感的意识，所以要在无可挽回的过去和茫无把握的未来之间抓住电光一闪的现在，纵放狂欢，或者严肃如瓦尔特·佩特所主张的那样，尽人的知觉情感之所能来充实生活。从唯美—颓废的作品中，特别凸显出来的是这样两个词：刹那(moment)和享乐主义(Hedonism)。奇异的是，因时间的紧迫感而催逼出来的享乐主义，在享乐的过程和状态当中却放松下来，时间的敏感反而消失了。为欲望所困的新感觉派小说却不能称为是享乐主义的，它们饱受欲望的刺激却抓不住欲望，当然就更谈不上满足和享乐了。新感觉派小说充满了焦虑，焦虑是作用于心理的，而唯美—颓废的享乐是表现于感官的，这两类作品的中心各有偏重，不宜笼统混论。

[1] 李欧梵《漫谈中国现代文学中的“颓废”》，见王晓明主编《二十世纪中国文学史论》，第1卷第79页，东方出版中心1997年10月第1版。

焦虑的一个方面是时间性的。在唯美—颓废主义者那里,似乎是,只要你觉醒到了现在的珍贵,只要你想抓住现在,你大概就可以抓住现在。可是到新感觉派这里,这成了问题;怎么能够抓住现在呢?即此而论,他们对自己置身其中的时代和环境的敏感,应该说更加深化了一层。新感觉派的称谓是直接从日本移植过来的,在刘呐鸥、穆时英等的作品中能够明显看到日本新感觉派的影响,但同时也可以明显看到来自其它方面的影响,譬如描写都会生活的法国作家保尔·穆杭(Paul Morand)作品的影响——1928年刘呐鸥、戴望舒、施蛰存几个人办了一份刊物,名为《无轨列车》一共印行了八期,其中第四期有一个保尔·穆杭的小专号,翻译了穆杭的作品和评论,编后记中称穆杭"不但是法国文坛的宠儿,而且是万人注目的一个世界新兴艺术的先驱者";甚至还有帕索斯的影响——与穆时英相熟、也创作同类都市小说、出版过《帝国的女儿》的黑婴回忆过当年的情景:"我读了几页手稿,发现《中国:一九三一》的写作方法采取了美国作家约翰·杜斯·帕索斯(John Dos Passos)的手法,把时代背景、人物故事、作家自己的见闻分别叙写,表面看来各成章节,实际上互有关联,组成一幅巨大的时代风云画卷。帕索斯有一部小说名为《一九一九年》,穆时英的小说名为《中国:一九三一》,不无蛛丝马迹可寻。可是,穆时英从事这样的小说创作,毕竟力不从心,只写了很少的部分就搁笔了。"[1]这很少的部分发表出来,就

[1] 黑婴《我见到的穆时英》,引自《文人画像》,第421—422页,上海三联书店1996年1月第1版。

是著名的《上海的狐步舞》。但我在这里引证不是为了探讨影响的具体性，而是想借此说明：一、我们对新感觉派的研究可能过于注重和日本新感觉派的对应关系了，以致遮蔽或排斥了与其它方面的复杂关联；二、影响性的关联即使能够被全部照顾到（这显然是不可能的），也不足以揭示新感觉派作品本身的复杂性。不过，发掘出对来自各个方向的新兴文学的急切追随这一事实，倒可以进一步推断，追随行为的内里确实隐含着一种集体性的时间焦虑。都市文化梦幻般的兴起，几乎使置身其中的人猝不及防，他们发现他们根本没有什么准备就进入了一个新时代和一个新的文化空间，这个新时代和新空间要求着新感觉，于是新感觉派就开始新感觉了。其实，追求和标榜"新"就是一种时间性焦虑的体现，而新感觉，更大的成分是：被动的新感觉——也就是说，所谓的新感觉，是现代的都市文化创造出来的。在中国新感觉派小说中，我们奇异地发现——就像上面早就提示过的那样，在都市和人（特别是小说的叙述者）之间，具有无穷的魔力的都市是一个巨大的主体，而人（特别是小说的叙述者），只不过是这个巨大主体的感受器官。而且，他唯恐自己是一个迟钝的不合格的器官，担心因此而被他所依附的都市这个巨大的主体所抛弃。

刘呐鸥的小说《游戏》，一开始就道出了新感觉的被动性和人的器官化："在这'探戈宫'里的一切都在一种旋律的动摇中——男女的肢体，五彩的灯光，和光亮的酒杯，红绿的液体以及纤细的指头，石榴色的嘴唇，发焰的眼光。中央一片光滑的地板反映着四周的椅桌和人们错杂的光景，

使人觉得，好像入了魔宫一样，心神都在一种魔力的势力下。”[1] 这种魔力是由现代都会释放出来的，是现代的产物，而时间性的焦虑，也正体现为对现代性和现代产物的追求之中。刘呐鸥在这篇小说中描写一个男子打量一个摩登女子，从明眸、前额、短发、鼻子、嘴型、嘴唇打量到高耸的胸脯、柔滑的鳗鱼式的下节，特别提示到："这不是近代的产物是什么？"这个提示相当重要，刘呐鸥数量有限的作品中屡屡出现同样的提示，表明这已经成为他个人意识中的一个突出的"结"。我们注意到，差不多在刘呐鸥和穆时英的全部创作中，欲望的对象都是一个摩登女性，那么，这样的摩登女性除了直接的性特征，是否还承载或隐含了其它的内容呢？这个问题具有这样的特征：你一旦意识到了它，它的答案也几乎就随之出现了。其实不难发觉，刘呐鸥和穆时英小说中的摩登女性，已经被他们的意识和潜意识锻造成为现代性和现代产物的化身、表征和符号，性欲望也因此成为追求现代性和现代产物的欲望的化身、表征和符号，通过声色征逐，置身于新时代和新空间里的现代人书写着他们现代性的寓言。

被作为现代性和现代产物的化身、表征和符号的，当然不仅仅是都市摩登女性，在刘呐鸥和穆时英的小说中，存在着一个欲望对象的象征系统，这个系统很庞杂，其中包括："一九二八式的野游车"或"一九三二型别克车"，前面的时间标志很重要，而且一定是随着作品写作时间的变

[1] 刘呐鸥《游戏》，引自《刘呐鸥小说全编》，第1页，学林出版社1997年12月第1版。

化而变化，当然不能落伍；最好能够超前——“开着一九三二的新别克，却一个心儿想一九八〇年的恋爱方式。”[1]还有Jazz(一定要用英文拼写和发音)、机械、速度、美国味、吉士牌香烟、赛马场的赌票，以及穆时英小说中的一个女性所喜欢的那一切——“我喜欢读保尔穆杭，横光利一，崛口大学，刘易士——是的我顶爱刘易士。”在本国，“我喜欢刘呐鸥的话术，郭建英的漫画，和你那种粗暴的文字，犷野的气息……”。[2] 这几乎是一个可以无限开列下去的象征清单，到后来我们会发现，原来这一切所构成的大都会本身，就是欲望的巨大的化身、表征和符号。

可是这个无所不在的欲望却难以琢磨、无法把握，它强烈地刺激着你，你却抓不住它。刘呐鸥和穆时英笔下的摩登女性相当出色地表演了欲望的魔方。在穆时英的小说中，有两篇初看起来很奇怪，一是短篇《某夫人》，一是未完成的长篇《G No. VIII》。两篇写的都是间谍活动，主角都是

[1] 穆时英《上海的狐步舞》，引自《穆时英小说全编》，第237页，学林出版社1997年12月第1版。有一个有趣的现象：时间标志作为现代性焦虑和追求的典型而直接的提示，在30年代的都市文化中是相当普遍。这里不妨举一篇新闻作品以资参照，不过它说的不是上海，而是北京——这反而更可见一般。民国二十三年八月十五日《大学新闻暑期特刊》上有一篇题为《燕大女生生活批判——从夏季服装谈起》的文章，说燕大女生阔绰，她们的夏季服装“也就很够现代化和贵族化了！”特别说到，“中国式（西服）只有一九三三（高岔）和一九三四（低岔）两种”。“她们衣服质料，夏季最流行的是丝、麻、纱，麻纱等全是舶来品，但是为了鲜艳好看，又不得不穿，所以别人说她们是舶来品装成的美人。”文章的结尾显示出情绪化的“批判性”：“总之，燕大女生的服装之华贵，十足的表现了她们底生活之颓靡与缺乏理智。目前许多人们——甚至于燕大女生们都在高唱提倡国货，国货，然而提倡尽管提倡，想在服装上出风头的她们仍努力地替洋买办服务，这能不令人狂叫一声，‘女儿不知亡国恨，夏来犹着舶来衣’么！？”

[2] 穆时英《被当作消遣品的男子》，引自《穆时英小说全编》，第104页。

漂亮的女间谍。如果我们对这两篇作品做一个寓言式的解读的话，就会发现，它们其实和穆时英直接描述都市生活的作品表达的是同样的人生境况：为欲望所迷，为欲望所困。女间谍正是不可捕捉的欲望的化身。之所以敢这样断言，还因为小说中的反间谍活动都是由为欲望刺激的男性来进行的，男性侦探的视角正是欲望化的视角，反间谍的活动同时也正是捕捉欲望的过程。《某夫人》那位妖冶、诡秘的少妇，使山本忠贞"抱了满怀不可遏制的好奇心。一个娟好的独身妇人，那样的对象是不能不使哈尔滨特务机关的调查科科长山本忠贞少佐睁开一只侦察的眼和一只爱慕的眼吧。"[1]山本在自己房间的浴室里目睹了某夫人"饱和了新鲜的性感的"裸体，欲望似乎近在咫尺，可这样的情境不过使自己备受刺激而已，结局却是自己落进了欲望的陷阱。《G No. VIII》里那个追踪间谍的梁铭，并不知道出卖肉体给他的女人就是他要追踪的对象，而且他从这个受雇于他的女人感受到极大的诱惑，也感受到极大的迷惑："女子是变形动物，是流质，是没有固定的胴体和固定的灵魂的人类，每一件新的衣服，在她们身上是一个新的人格，而不同的眉的描法可以改换她们的脸型和内容。甚至她们的声音和眸子的颜色也会变化的！""他一伸手就可以碰到她的身子，可是总觉得她一点现实感也没有的样子，非常遥远的样子。""本来她是一个庸俗的商品，是在他的经验里边的，现在她忽然跑到他的经验外面去了，成为一个陌生

[1] 穆时英《某夫人》，引自《穆时英小说全编》，第479页。

的，飘渺的，好像一打开车窗便会渐渐溶化到夜色里去似的恋人了。"[1]穆时英把这个欲望化的对象设计成洋人，她的真实身份是流亡上海的白俄叶甫琳娜公主，就更使欲望现出扑朔迷离、难以企及的形态。

刘呐鸥和穆时英的小说，都显现了一种不自觉的男性立场，几乎处处流露着男性的欲望化目光，除了叶甫琳娜公主等少数的特例之外，他们小说中出现的摩登女性往往没有自己的身世，不知道她们是从何而来，向何而去，她们甚至没有基本的人格因素。原本她们就只是作为欲望的化身而出现，不必具备自己个人的人格和历史。然而，出人意料的是，非人格化的欲望化对象比追逐欲望的人更能游刃有余地穿行于都会的各个单元空间之间，她们才是都市的真正宠儿，她们身上才具有都市赋予的魔力，而那些遭受欲望刺激的男人们，总是显得迟滞、笨拙、苦闷、不合时宜、拖泥带水。到后来，这些追逐欲望的男人竟然变成了欲望化对象的消遣品，恰如穆时英一篇小说的标题——《被当作消遣品的男子》——直接显露的那样，逆转不知不觉发生了，都会的巨大魔力开了个绕口令形式的小玩笑：他们最终沦落为欲望化对象的欲望化对象。穆时英曾经在小说集《公墓》的自序里，说他的几个作品"只是想表现一些从生活上跌落下来的，一些没落的 pierrot。"[2]这些跌落下来的人中，有很多就是承受不了都市魔幻般的疯狂旋转，从巨大的欲望追逐台上跌落下来的吧。

[1] 穆时英《C No. VIII》，引自《穆时英小说全编》，第 578—579 页。

[2] 穆时英《〈公墓〉自序》，引自《穆时英小说全编》，第 614 页。

刘呐鸥的小说《两个时间的不感症者》真是一个绝好的讽刺。那两个男人,H和T,还都以为自己是猎色高手呢,可是他们那一套手段在那个摩登女性看来不过是浪费时间,"什么吃冰淇淋啦散步啦,一大堆罗嗦。你知道 love-making 是应该在汽车上风里干的吗?郊外是有绿荫的啊。我还未曾跟一个 gentleman 一块儿过过三个钟头以上呢。"[1]猎色的活动变成了为色所猎的活动,更不堪的是最终为色所弃,女郎另有约会,留下"两个呆得出神的人"走了。他们虽然知道这都市里的一切都是暂时和方便,但实际上却操作不好"性爱股市的短线交割"[2]。

可是这些男性叙事者的受挫也许是他们男性色情立场的咎由自取。最近一位学者通过对刘呐鸥 1927 年日记的研究,指出了他对女性的偏见,他这一类的"浪荡子"是"最无可救药的男性沙文主义者,他的'女性嫌恶症'是根深蒂固的。""他既爱女性的肉体,又嫌恶女性没有智性发展的可能。事实上他完全由男性的色情眼光来审视女性,把女性看成性象征。他以观察者的姿态白描女性,只能捕捉到女性的外表,完全无法深入女性的内在世界。这就是为什么新感觉派作品中的新女性形象总是如此浮面:只有光鲜亮丽的外表,完全没有心理深度;她们及时行乐,只追求一夜风流的性关系;她们无心无脑,随时会背叛男人,是男人无法掌握的女人——事实上,浪荡子之流的男人,一味由

[1] 刘呐鸥《两个时间不感症者》,引自《刘呐鸥小说全编》,第 46 页。

[2] "性爱股市的短线交割"出自早逝的台湾作家林燿德(1962—1996)的散文《HOTEL》,原载 1988 年 12 月 22 日《中时晚报》副刊。

自己的角度检视女人,当然掌握不了女人的心理。"[1]

这些欲望遭受挫折的男人,他们对付挫折的典型方法就是坐在夜总会的一角,闷闷地把整盒火柴一根一根折断。这也许是30年代上海夜总会里常见的一个情景吧,刘呐鸥和穆时英都给他们笔下的人物安排过同样的苦闷排遣法,如在刘的《游戏》里,在穆的《夜总会里的五个人》里。这个方法的有效性如何自然用不着去讨论了。然而,如果沿着他们的挫折、苦闷、焦虑和种种不如意进而推断他们对于都市文化必定持一种反叛的态度,那就大错了。都市刺激起来的欲望虽然不能够得到全部和长久的满足,但毕竟差不多可以随时随处零碎而短暂地释放。再说,全部和长久从来就不是他们的目标,这是违反都市欲望的性质的。再进一步说,也许欲望的满足也不是他们的目标,他们更需要的是欲望的刺激,无限持续下去的刺激,在刺激中感受到的欲望比在满足中感受到的欲望更真切、更生机勃勃、更具有诱惑性。他们要让刺激发挥到最大的程度,他们要调动起自己的"神经末梢"来充分感受刺激。只有都市才能源源不断地提供这样的刺激,他们因此而热爱都市,依附于都市,他们融入到都市之中,化为一体——"都会人的魔欲是跟街灯一块儿开花的。"[2]——他们甘愿成为都市欲望的感受器官。他们知道他们因此而丧失了人的独立和自主,他们明白他们的生活是不自然的、是病态的,可是他

[1] 彭小妍《刘呐鸥一九二七年日记——身世、婚姻与学业》,《读书》1998年第10期。

[2] 刘呐鸥《方程式》,引自《刘呐鸥小说全编》,第77页。

们爱恋着这病态。刘呐鸥翻译出版了一册日本小说集，其中片冈铁兵的一篇作品的标题用作了小说集的标题：《色情文化》。在片冈铁兵的这篇小说里，男主人公反省他们的都会生活，自白道："我们几个人是像开在都会的苍白的皮肤上的一群芥癣的存在。"[1]

刘呐鸥在《〈色情文化〉译者题记》中说，在"现在的日本文坛"，"要找出它的代表作品是很不容易的。但是文艺是时代的反映，好的作品总要把时代的色彩和空气描出来的。在这时期能够把现在日本的时代色彩描给我们看的也只有新感觉派一派的作品。""他们的文章是不属于正统的日本文的。他们的文章是根据于现代日本的生活而新创出来的。他们虽然像现代的日本文化的大半是舶来的一样，未免也有些舶来的气味，但是在明敏的读者看起来，对于他们不但不感觉艰涩，反而觉得他们新锐而且生动可爱。"[2]刘呐鸥和穆时英都很难说有多少文学理论上的修养，但这些话大致能够反映他们的文学意识，并且以此自期，创作能够描写中国新时代的色彩和空气的新作品。事实上，他们也做到了他们能够做到的。另一方面，正如同他们对自身所处的时代和空间无力把握、透视和省思一样，他们对用于与时代对应的文学艺术，也缺乏根本性的自觉。他们也许只是简单而焦急地认为，既然置身于新奇的

[1] 片冈铁兵等著《色情文化》，水沫书店一九二八年第一版。此处引自《刘呐鸥小说全编》，第133页。

[2] 刘呐鸥《〈色情文化〉译者题记》，引自《刘呐鸥小说全编》，第211—212页。

时代和空间中，就应该追求新奇的文学形式。1935年沈从文作过一篇《论穆时英》，他以作品应根植于“人事”、文字重在“尽其德性”为标准，自然对穆时英多有批评，不过你不能不佩服他观察和描述的准确：他说穆时英“所长在创新句、新腔、新境，短处在做作，时时见出装模作样的做作。作品于人生隔了一层。”“作者不只努力制造文字，还想制造人事，因此作品近于传奇（作品以都市男女为主题，可说是海上传奇）。作者适宜于写画报上作品，写装饰杂志作品，写妇女、电影、游戏刊物作品。‘都市’成就了作者，同时也就限制了作者。”“这些作品若登载上述各刊物里，前有明星照片，后有‘恋爱秘密’译文，中有插图，可说是目前那些刊物中标准优秀作品。”[1]沈从文的论述揭示出穆时英的创作与现代性的都市文化环境相生相伴的性质，话虽挖苦，语意集中的焦点却是不错的。施蛰存晚年作《浮生杂咏》诗，也言及这一批青年作家当年的现代性追求，其中第五十首回忆刘呐鸥——“蓬岛归来呐呐鸥，论文谈艺薄前修。不随时变非高手，能跻尖端是一流。”[2]——即道出了他们当时对于时变的敏感和对于新奇的崇尚。

而新奇是什么呢？波德莱尔《恶之花》的最后一首诗是《旅行》，它告诉我们游手好闲者的目的就是新奇：“到前所未有的深度去发现新东西”。瓦尔特·本雅明对此评论道：

[1] 沈从文《论穆时英》，引自《沈从文批评文集》，第215、216页，珠海出版社1998年10月第1版。

[2] 施蛰存《浮生杂咏》第五十首，引自《沙上的脚迹》，第208页，辽宁教育出版社1995年3月第1版。

"新奇是不依靠商品的使用价值的一种品质。它是不可分割地属于意象的幻觉的源泉。这种意象产生于集体无意识。它是错误意识的精髓。流行时髦是错误意识不知疲倦的促成者。这种新奇的幻觉被反映在无限相同的幻觉中，就像一面镜子反映在另一面镜子里一样。这种反映的结果是'文化史'的梦境。资产阶级为对它的错误意识而自鸣得意。艺术开始怀疑其功能，不再是'同功利不可分的'(inseparable de l' utilite)了，它被迫把新奇当成它的最高价值。它的 arbiter novarum rerum(新的真实见证) 成了势利眼。他对艺术的态度就像花花公子对时髦的态度一样。"[1]

四

前文比较新感觉派小说和唯美—颓废主义文学时说过，唯美—颓废的享乐表现于感官，新感觉派小说则充满了焦虑，而焦虑是作用于心理的。不过，新感觉派的作品并不着意去探测心理幽暗的深渊，并没有太多的现代心理分析或称精神分析（psychoanalysis）的功夫和兴趣，准确一点说，这些作品是处在由感官到心理的过渡带上，心理焦虑只是为感官刺激所引发，也只到被引发出来的程度为止，其本身的具体情状则未及或无力言明。也就是在这一刘呐鸥、穆时英等新感觉派小说家未及的领域，出现了施蛰存

[1] 瓦尔特·本雅明《巴黎，十九世纪的都城》，引自《发达资本主义时代的抒情诗人》，第 190—191 页，张旭东、魏文生译，三联书店 1989 年 3 月第 1 版。

多少显得有些孤单一意的尝试。

施蛰存先是在30年代新感觉派兴盛期、后来又在80年代新感觉派被重新发现时，多次声辩把自己划归其内是不恰当的，他所接受的外来启示的敏感点与刘呐鸥、穆时英他们不同，根本的差异是外来影响渊源的差异，这一点施蛰存自己交代得很清楚，他说自己的"大多数小说都偏于心理分析，受 Freud 和 H.Ellis 的影响为多。"[1]而之所以能够把心理分析融人文学创作，最直接的影响则来自于显尼志勒(A.Schnitzler)。"我最早受影响的是奥地利的显尼志勒，我翻译了他的五本小说。""显尼志勒把心理分析的方法用在小说里头。我到上海后首先接触的，便是这种心理分析的小说，它以对人深层内心的分析来说明人的行为，对人的行为的描写比较深刻。我学会了他的创作方法。"[2] 90年代，李欧梵偶然在上海的一家小书店里发现廉价出卖的施蛰存的西文藏书，他买下的几种里就有显尼志勒德文版的《Fraulein Else》、《Leutnant Gustl》、英文版的《Daybreak》等。德文版的两种，前者施蛰存译过（可能从英文译出），"首创以女主角独白的手法，贯穿整个故事"，后者"全部故事由男主人翁内心独白叙述，施先生也曾向我提过此书。不禁恍然大悟：施先生当年写的小说如《巴黎大戏院》、《四喜子的生日》等，也是全文用内心独白，独树一帜，原来出

[1] 施蛰存1982年3月2日致吴福辉信，转引自吴福辉《施蛰存：对西方心理分析小说的向往》，《走向世界文学》，第284页，湖南文艺出版社1986年7月新第1版。

[2] 施蛰存《为中国文坛擦亮"现代"的火花——答新加坡作家刘慧娟问》，引自《沙上的脚迹》，第175页。

处在此。"[1]

那么，现代心理分析给施蛰存的创作带来了什么样的效果呢？李欧梵曾经对施蛰存的小说做过精细的研究，他有这样一段叙述："记得我向他（施蛰存）访问求教的时候，他特别提出两个英文字：erotic 和 grotesque，如果前者仍可译为情欲或色欲，后者显然是指对现实作出艺术上的支解而呈现的荒谬变形效果，所以我认为应属于先锋派（avant garde）的技巧。然而，如果把这两种特色加在一起，有时候可以造成一种完全超现实的境界，这是 30 年代文学中罕有的。"他认为施氏作品的风格"基本上是试图超越现实的。他的超现实的小说世界至少又有两个不同的荒诞类型，这可能和他当年所喜欢阅读的西书有关：一种类型是都市的怪诞（urban—gothic）；另一种则是历史的怪异神话（historical—mythic）。"[2]

都市怪诞型的作品主要集中于 1933 年出版的小说集《梅雨之夕》[3]，除了其中《李师师》一篇外，其它诸作——《梅雨之夕》、《在巴黎大戏院》、《魔道》、《旅舍》、《宵行》、《薄暮的舞女》、《夜叉》、《四喜子的生意》、《凶宅》——都可视为这一类型的具体展现形式。除了显尼志勒的小说和弗洛伊德的心理学的启迪，从这些小说中还可以发现对其它西方作品有意识的追随和效仿，譬如《凶宅》，从扑朔迷离

[1] 李欧梵《书的文化》，载《读书》1997 年第 2 期。

[2] 李欧梵《漫谈中国现代文学中的"颓废"》，见《二十世纪中国文学史论》，第1卷第 69—70 页。

[3] 施蛰存《梅雨之夕》，上海新中国书店，一九三三年第一版。

的情节架构和阴森恐怖的氛围看，是一篇典型的爱伦·坡式的作品，虽然作者不久即自认这是一次不成功的尝试[1]，不过仍然应该注意凶杀案背后所藏匿的变态欲望，小说对不正常的心理和欲望的揭示在当时的创作中实在不多见，其中谋杀了五个妻子的詹姆士，有这样一段供词："每当我抱着她吻她的时候，我心中就会升起一阵血腥味，我觉得这就是一种最爽利的杀人姿势。不必想到我要谋占她的财产，就是为了热烈的爱情，我也应该扼死她。这样的欲念，在我心中逐渐地浓厚起来，我就不自觉地变成了一个恋爱与金钱的杀人魔了。"[2]另外一种与西方作品形成参照的情形是，它们似乎是在无意之中达到了相似或相通的境地，譬如《魔道》一篇，写到由玻璃窗上的一个黑斑点引起男主人公的幻想和意识流动，这很容易使人联想到维吉尼亚·伍尔芙（Virginia Woolf）著名的短篇小说《墙上的斑点》，也确实有论者据此推断施蛰存受伍尔芙的影响。但施蛰存辩解说，这样的推断"是不对的"，"我当时并没有看到伍尔芙的书。不过这情况，在艾里斯的书里头，讲得很多。一种视觉上的幻影，每个人都有经验的。一般人没有注意这些东西，并没有拿来作为小说的内容，所以没有暴露出来。我注意到这个问题。我常常感到，一个人往往因为一种心理，或一种潜在意识，把眼前的、近的东西看成远的东西，把一个静的东西看成动的东西。这种情况我们平常生

[1] 见《〈梅雨之夕〉后记》。

[2] 施蛰存《凶宅》，引自《施蛰存文集·十年创作集》，第374—375页，华东师范大学出版社1996年3月第1版。

活里很多,但是一般人没有注意到。"[1]

可是我们在解读《魔道》这样的作品的时候,并不应该把它还原成日常的经验和心理活动,而必须充分注意它的不正常、不合理,也就是说,必须充分注意它的超越经验的企图,在这种企图里,必然隐含着向现实经验和经验的方式进行挑战的欲望。在男主人公非理性的心理发展中,遭遇的是女巫式的人物,她身上交错集合着恐怖、色欲和超自然的神秘性因素,仿佛她就是这一切的化身,就此而展开的情节几乎必然走上"魔道",以影射和显现被压抑的潜意识行为和不可把握的神秘性力量。我们也许可以发现,这个具有精神分裂气质的男主人公在打量眼前的景观或人物时,显得远比常人专注,感受也远为强烈。这种专注使得时间的连续性断裂了,于是他便纵情于当下世界。詹明信(Fredric Jameson)在评述拉康(Jacques Lacan)对弗洛伊德主义的发展时,写道:"注意,当时间的连续性打断了,对当下的感受便变得很强、很明晰和'实在':世界以惊人的强烈程度,带着一种神秘和压抑的情感引生,点燃着幻觉的魔力,出现在精神分裂者之前。但是,对我们来说也许是一种可欲的感受的——我们知觉的增强、对我们平常沉闷的习见的环境一种性欲的或源于幻觉的专注——在此或为失落、或为'非现实'。"[2]

[1] 施蛰存《为中国文坛擦亮"现代"的火花——答新加坡作家刘慧娟问》,引自《沙上的脚迹》,第176—177页。

[2] 詹明信《后现代主义与消费社会》,引自《晚期资本主义的文化逻辑》,第411页,三联书店1997年12月第1版。

历史怪异神话类的作品以一九三二年出版的《将军的头》[1]一集里的小说为代表，这个集子只有四篇作品：《鸠摩罗什》、《将军的头》、《石秀》和《阿褴公主》。我们有理由产生这样的疑惑：在30年代上海的都会文化情境中，施蛰存一方面关注和探查同时代人的心理症状，一方面却将笔触伸进尘封的时空内，从摩登的"巴黎大戏院"一类的当下景观突然切换到古代的视野，其一、这样的切换对于他个人来说是分裂的，还是内在统一的？或者只是互不相关的两种写作路线？其二、显现于他笔下的古代视野和现代都市文化情境是分裂的，还是内在统一的？或者只是互不相关的两种文明图像？

尽管任何时代都会出现历史类型的写作，但我们显然不太可能把施蛰存的这几篇作品当作通常的历史小说看待，譬如《石秀》，如果只是抱着通常的历史小说创作的兴趣，那就完全没有必要来写，因为《水浒传》在中国是一部家喻户晓的书。施蛰存重写石秀的故事，是对《水浒传》进行了撒德式的改写，"这可能是中国现代文学中第一次把撒德(Maguis de Sade)的虐待狂理论放进一篇改写古典小说的作品里。""石秀变成了一个性变态的人物，他的性欲出于对女子虐待和杀戮的窥视，也可以说把《水浒传》原著所含有的反女性心理发展到了极致，这本身就是一个极大胆的尝试。"[2]小说前面的大半部分叙述石秀对潘巧云的欲

[1] 施蛰存《将军的头》，上海新中国书店，一九三二年第一版。

[2] 李欧梵《漫谈中国现代文学中的"颓废"》，见《二十世纪中国文学史论》，第1卷第70页。

望与社会的道德规范之间的冲突，其心理尚属常态，可是到后来竟然变异为一种特殊的渴望：这种渴望只有恐怖、血腥的色欲、美感、快意才能满足。在上述都市怪诞型作品《凶宅》的一段供词里，实已透露出这样一种变态的渴望，但它在《石秀》里才得到淋漓尽致的发挥："石秀满心高兴，眼前直是浮荡着潘巧云和迎儿的赤露着的躯体，在荒凉的翠屏山上，横倒在丛草中。黑的头发，白的肌肉，鲜红的血，这样强烈的色彩的对照，看见之后，精神上和肉体上，将感受到怎样的轻快啊！""随后看杨雄把潘巧云的四肢，和两个乳房都割了下来，看着这些泛着最后的桃红色的肢体，石秀重又觉得一阵满足的愉快了。真是个奇观啊！分析下来，每一个肢体都是极美丽的。如果这些肢体合并拢来，能够再成为一个活着的女人，我是会得不顾着杨雄而抱持着她的呢。"[1]

经过弗洛伊德的理论而被普遍强烈意识到的文明和爱欲（eros）的冲突，在施蛰存的小说中有相当精彩的艺术化处理。《将军的头》的结尾，堪称经典。为大唐而战的花将军本是土蕃血统，他和一个土蕃武士交锋，其实可以心理化地理解为和心中的另一个自我拼杀搏斗，结果是双方同时把对方的头砍了下来。奇异的是将军竟然不倒，他的无头的躯体还直立马上，并且提着敌人的头骑回村镇，寻找爱慕欲求的大唐少女。"这是一个极端荒谬（grotesque）的形象，也充满了寓意：他的头代表的是什么？"本来是祖国和

[1] 施蛰存《石秀》，引自《施蛰存文集 · 十年创作集》，第203页、210页。

异邦在花将军的内心交战，可是“这个文化认同的危机在故事的关键时刻却演变成意志和爱欲的斗争。所以当他的头被砍下来以后，意志和理性消失了，但爱欲却充斥于他的躯体，昂然亢进而不倒”，直到少女在溪边调侃他这个“无头鬼”，叫他快快去死，他才突然空虚，颓然倒地。少女的话才是对他的最后一击，他的欲望被阉割，“所以这又是个阉割(castration)的象征，集怪诞和爱欲于一炉。”[1]

从上文的引述和注释中可以看出，这里对于施蛰存小说的论述，多采用了李欧梵的见解。李欧梵很明确地把施蛰存的创作当作中国现代主义文学的一个典型例子来讨论，并且特别强调文学上现代主义的兴起和二三十年代上海的国际性都市文化之间的不可或缺的关联。对于施蛰存的历史怪异神话写作，李欧梵也特意指出：“它的艺术作用和施氏的都市怪诞故事的效果相似：把读者从现实带向荒谬，从而对现实的世界产生怀疑；非但怀疑，而且更被另一个世界所迷惑，这另一个世界包罗很多：梦魇、肉欲、妖术、神怪、幻觉——总而言之，用《魔道》中的一句话说，是‘超现实主义的色情！’而这个色情世界，也正代表了对于现实文明的不满。”[2]

如果要比较全面地讨论施蛰存和30年代上海现代主义文学之间的关系，仅仅述及他个人的创作是远远不够

[1] 李欧梵《漫谈中国现代文学中的“颓废”》，见《二十世纪中国文学史论》，第1卷第72—73页。

[2] 李欧梵《漫谈中国现代文学中的“颓废”》，见《二十世纪中国文学史论》，第1卷第73页。

的，另外一个论述的重点——这里只能从略了——应该是他 1932 年至 1935 年间主编的文学月刊《现代》，其中对西方现代主义的作家、作品、理论的引介，对具有现代主义色彩的小说创作的扶植，对现代主义诗歌创作和新诗理论探讨的倡导，都有相当突出的贡献，回过头去看，更凸显出对于当时和对于后来的意义。

第6章

日常生活的"不对"和"乱世"文明的毁坏

——张爱玲创作中的现代"恐怖"和"虚无"

一

抗日战争时期的沦陷区上海，是一个"丧失主体的都市"[1]，各种政治、经济势力和文化力量混杂交织渗透，精神和思想上的认同处于暧昧不明又苦苦挣扎的危机之中，文坛上也相应地缺乏一种主导性的潮流。恰恰就是在这样的情形中，20岁出头的张爱玲传奇般地冒出文坛，成为1943到1945年上海最为走红的作家。傅雷当年在一篇化名迅雨的文章里说道，"在一个低气压的时代，水土特别不相宜的地方，谁也不存什么幻象，期待文艺园地里有奇花异卉探出头来。然而天下比较重要的事故，往往在你冷不

[1] 参见邵迎建著《传奇文学与流言人生》的第一章，三联书店1998年6月第1版。

防的时候出现。”但傅雷并没有对“这太突兀了，太像奇迹了”的张爱玲现象作出非常有说服力的解释。[1]倒是很多年后，同是当时传奇见证人的《万象》编辑柯灵“遥寄张爱玲”，道出其中颇为耐人寻味的信息：他“扳着指头算来算去”，新文学史上的哪一个阶段，都有主导性的精神和文学潮流，“这是一种不无缺陷的好传统”，有形无形中就会对不能与之共鸣的创作和表达产生限制和排斥；而在上海沦陷这一特定的时间和空间里，都市主体的丧失和主导性潮流的缺乏，反倒给张爱玲提供了大显身手的时机和舞台。[2]这样一个新文学史上的“异数”，就是在这样一个莫可名状、而又分明处处透露着压抑和焦灼的社会和精神情境中出现了。

说张爱玲是个“异数”，主要着眼于她与新文化运动和新文学潮流之间的复杂、紧张关系而言。在张爱玲接受现代教育、学习中英文写作的阶段，正是五四新文化发展到辉煌的年代，她不可能回避新文学的巨大影响。晚年回忆胡适的时候，她说过一段感情深切的话：“我觉得不但我们这一代和上一代，就连大陆的下一代，尽管反胡适的时候许多青年已经不知道在反些什么，我想只要有心理学家荣(Jung)所谓民族回忆这样东西，像五四这样的经验是忘不了的，无论湮没多久也还是在思想背景里。荣与弗洛伊德齐名。不免联想到弗洛伊德研究出来的，摩西是被以色列杀死的。事后他们自己讳言，年代久了又倒过来仍旧信奉

[1] 迅雨《论张爱玲的小说》，《万象》第十一期，一九四四年五月。

[2] 柯灵《遥寄张爱玲》，《香港文学》1985年第2期。

他。"[1]这几句话很有意思，非常清楚地表明了从"五四"一代开始，新文化已经成为民族记忆不可分割的部分，你要背叛它就像背叛民族生命的血液；而其中"一段关于摩西的话，虽然说的是胡适的伟大，但不无反讽意义的是也影射了张爱玲本人与'五四'文学之间割不断的关系。她的西方化的教育，她对人性悲剧的深刻体验，她对大时代中小人物的悲欢离合所持的不无同情的讽刺态度，都可以证明这种文化上的血脉。"[2]

不过，初出文坛年轻的张爱玲却没有晚年这么中正平和，她那时也许更急于确立和突出自己的文化立场和文学个性，因而就不能不特别感受到身处强大传统之中的压抑、不安和深刻的"影响的焦虑"。在一九四四年发表的一篇题为《谈音乐》的散文里，她把"五四"运动和交响乐相提并论，说出了这么一段既直白又有深意存焉的话：

> 大规模的交响乐自然又不同，那是浩浩荡荡五四运动一般地冲了过来，把每一个人的声音都变了它的声音，前后左右呼啸嘁嚓的都是自己的声音，人一开口就震惊于自己的声音深宏远大；又像在初睡醒的时候听见人向你说话，不大知道是自己说的还是人家说的，感到模糊的恐怖。

[1] 《忆胡适之》，《张爱玲散文全编》第309页，浙江文艺出版社1992年7月第1版。

[2] 陈思和《关于张爱玲现象》，《犬耕集》第203页，上海远东出版社1996年2月第1版。

接下来她甚至说，“而观众只是默默抵抗着”，“他们知道这音乐是会完的。”[1]

她碰上了“深宏远大”的声音遭到抑制而停歇的时机，她抓住这个时机，发出了自己的声音。

——她自己的什么样的声音？

二

与新文学启蒙传统下知识分子式的关注重心、叙事立场和思想方式形成相当明显的对照，张爱玲的写作避大就小、避高就低，日常世界里凡俗人生的多面形态和曲折变化构成了叙述的主要内容。她的持久的琐细的兴趣，突出的捕捉细节的能力，反“新文艺腔”的言说思路、语调和方式，不但不隐讳反而理直气壮的世俗欲望的急切表达，在在“挑战”惯常被认为是占据了新文学史主流地位的“宏大叙事”。然而问题的意义并不到此为止，因为具有上述特征的写作，并不必然具备质疑和反抗现存社会秩序和文学模式的性质和能量，同样是表现日常生活和表达世俗欲望，在一些作家那里可能正好导致了惯常的俗套的叙述方式，因而成为一种陈词滥调的话语生产，而陈词滥调的话语生产，恰恰是对现存的秩序和模式的重复证明与巩固；而在另外一种相反的情形中，却可能导致充满个人记忆与情感

[1] 《谈音乐》，《张爱玲散文全编》第220页。

的特殊的观念及其叙述，从而刺穿现实的表面，洞见遮蔽于这表面之下的某种黑暗情景，甚至于进一步瓦解习以为常的日常生活的秩序与规则，使得依靠这些秩序和规则而日常生活着的人们于张慌失措中产生深刻的危机。

张爱玲的叙述通常细腻真切，按照世俗人情的逻辑展开日常生活的形态、细节和微妙变化，较早的小说中，还未曾脱尽模仿或套用传统白话小说的痕迹，到后来很快形成自己相当个性化的成熟文体和语言，得心应手地直接描述自己的观感思绪，其间关注日常生活的细节与质地的浓厚趣味一直没有显露丝毫的衰减。但是在这样入情入理、绵密细致的叙述当中，常常会突如其来地出现另外一种令人不安的因素，具体表现为一些怪异的意象、一些感受性非常强烈的警句、一些使人醒悟然而又同时陷入于更大困惑之中的段落，它们往往是来自于叙述者主观性的直接介入。这一类因素的介入，在文本的层面上，破坏了上下文之间联系的紧密性，造成了叙述的停顿或中断；在文本所指涉的现实层面上，以给予读者"震惊体验"的方式，质疑和动摇了日常生活的逻辑、规则和秩序，乃至最终造成日常生活本身的断裂。其实不妨说正是流畅、绵密、平实、合理的叙述与这种叙述中突然响起的另外一种声音出入意料的结合，创造了张爱玲小说的现代传奇性。

对于这样一种结合，张爱玲是有相当自觉的意识的。1946年上海山河图书公司出版《传奇》增订本，卷首的《有几句话同读者说》，特意花了一段文字，对封面半是描述半是阐释："封面是请炎樱设计的。借用了晚清的一张时装仕

女图，画着个女人幽幽地在那里弄骨牌，旁边坐着奶妈，抱着孩子，仿佛是晚饭后家常的一幕。可是栏杆外，很突兀地，有个比例不对的人形，像鬼魂出现似的，那是现代人，非常好奇地孜孜往里窥视。如果这画面有使人感到不安的地方，那也正是我希望造成的气氛。"[1]有研究者称，张爱玲的解释"创造了两个视线的对视，两种经验领域的交锋。"一方面，晚清仕女图被视为"家常的一幕"，从这"家常"的眼光来看，"像鬼魂出现似的"突兀的"现代人"形象——一团没有面目的灰色块面——属于"奇"与"异"的范畴；但与此同时的另一面，从这现代人的眼光看出去，仕女图"家常的一幕"又变得不那么"家常"了，似乎是某种罕见的奇景，使人"非常好奇地孜孜往里窥视"。"这样，张爱玲的描述激活了一个画面内的对于'奇幻'世界的双重判断和双重期冀，从而在'室内'与'栏外'，'家常的一幕'与'鬼魂'，'传统'与'现代'之间创造了双重奇观。这封面连同评语重新发掘出的是一个新奇想像力的出发点：新传奇的想像力是一种跨越双重界限的想像力。"[2]

《沉香屑 第一炉香》写的是一个青年女性一步一步屈从于诱惑，一步一步走向堕落的过程，又发表在一家鸳鸯蝴蝶派杂志《紫罗兰》上，很容易被看成一个充满世情兴味的都市通俗故事。类似的都市世情通俗故事其实不少读者

---

[1] 《有几句话同读者说》、《传奇》第354页，"中国现代文学作品原本选印"丛书，人民文学出版社1986年2月第1版。

[2] 孟悦《中国文学"现代性"与张爱玲》，《批评空间的开创——二十世纪中国文学研究》第348页，王晓明主编，东方出版中心1998年7月第1版。

都有些熟悉的，经多见惯，本不会产生特别的反应，但张爱玲却因此一炮而红，这一事实有助于说明这篇小说不同于一般都市世情通俗作品的内在品性。表面上看来，叙述走的是日常生活中世情曲折变化发展的路子，可是规则化的、按部就班的叙述不时被打断，因而也使得被叙述的日常生活出现裂隙，人物于一瞬间从这裂隙中瞥见的黑暗和感受到的空虚与恐怖，有可能一下子淹没所谓正常的日常生活，原本没有问题的日常生活也把握不住了，作家、叙述者和角色有时会同时陷入没有着落的荒凉境地。小说写葛薇龙第一次拜访姑母后回来的路上，忽然感受到一种怪异的奇景：

> 南方的日落是快的，黄昏只是一刹那。这边太阳还没有下去，那边，在山路的尽头，烟树迷离，青溶溶地，早有一撇月影儿。薇龙向东走，越走，那月亮越白，越晶亮，仿佛是一头肥胸脯的白凤凰，栖在路的转弯处，在树桠叉里做了窠。越走越觉得月亮就在前头树深处，走到了，月亮便没有了。薇龙站住了歇了一会儿脚，倒有点惘然。再回头看姑妈的家，依稀还见那黄地红边的窗棂，绿玻璃窗里映着海色。那巍巍的白房子，盖着绿色的琉璃瓦，很有点像古代的皇陵。[1]

这种“日月并出”的异常情景一下子偏离了日常生活的世

[1] 《沉香屑 第一炉香》，《传奇》第147页。

界，而且偏转到了日常生活的背面，叙述再走下去，就把这背面带到了正面，原本被习以为常的规则和感受掩盖着的这一面陡然出现，令人感到心惊和不可捉摸的恐怖。接着突兀的"皇陵"意象，张爱玲继续延伸葛薇龙的意识：

> 薇龙自己觉得是《聊斋志异》里的书生，上山去探亲出来之后，转眼间那贵家宅第已经化成一座大坟山；如果梁家那白房子变了坟，她也许并不惊奇。她看她姑母是个有本领的女人，一手挽住了时代的巨轮，在她自己的小天地里，留住了满清末年的淫逸空气，关起门来做小型的慈禧太后。薇龙这么想着："至于我，我既睁着眼走进了这鬼气森森的世界，若是中了邪，我怪谁去？……"[1]

这样的叙述是张爱玲典型的"现代鬼话"，它特别引人注目地揭示出人物意识的惊觉，但是在张爱玲的小说中，通常这样的惊觉只是转瞬即逝，意识又重新回到日常生活的情理和逻辑之中继续发展，就像葛薇龙，她一转念，就想，只要自己"行得正，立得正"，就不会在这"鬼世界"里"中邪"。可是当叙述沿着日常生活的逻辑和情理发展到极端，人物被逼入生存的绝境，再也"回不去了"的时候，这才发现曾经有过的转瞬即逝的惊觉才暗示和预兆了真相，而日常的逻辑、规则、情理——既为小说人物的行为选择所遵

[1] 《沉香屑 第一炉香》，《传奇》第147页。

循，也是小说总体叙述环环相扣、得以完成的凭借——最终显现为虚妄。

像《金锁记》这部名篇，写曹七巧的一生，从日常经验和细节着笔，却写出了一个极端扭曲和变态的形象。曹七巧的每一点变化，不是凭空而来，差不多都能够找到现实的因由和依据，因而她的每一步变化看上去差不多都是可以理解的——说到底，叙述一个人物一步一步发展到极端病态的过程，差不多也就是解释这个人物病态化的过程，再简单一点说，叙述差不多也就同时是解释。如果叙述解释了一切，那么最终，当曹七巧变态的疯狂推到极至的时候，叙述就不会产生出强烈的震惊感和恐怖体验，因为这一切应当被叙述的解释性消化了。事实正好相反，最终，曹七巧的变态疯狂仍然具有强大尖锐的冲击力，仍然不可能被全部理解和有效消化，而突出出来令人长久无法定神安心的，却是"无缘无故的"震惊和恐怖——"世舫回过头去，只见门口背着光立着一个小身材的老太太，脸看不清楚，穿一件青灰团龙宫织缎袍，双手捧着大红热水袋，身旁夹峙着两个高大的女仆。门外日色昏黄，楼梯上铺着湖绿花格子漆布地衣，一级一级上去，通入没有光的所在。世舫直觉地感到那是个疯人——无缘无故的，他只是毛骨悚然。"[1]这样，回过头来，重新看待小说叙述的解释性，就能够发现，在比较明显的层面上，叙述一直在进行着使疯狂的因素合理化的工作，一直在试图把扭曲和

[1] 《金锁记》，《传奇》第53—54页。

病态的变化还原为可解释性的日常经验的因素，小说情节发展的连贯性和曹七巧人生内容发展的连贯性由此得以保障；然而，累积的合理化工作最终却并不足以抵抗疯狂因素的累积，也就是说，看起来似乎一直很成功的合理化工作是以失败告终的，这可以更直接地表述为：疯狂不可能被彻底合理化。不可能被合理化的部分，即是“没有光的所在”。到这里，就可以看到这种叙述出人意料的效力：正是叙述的合理化、日常经验化的失败，诞生了现代传奇。

张爱玲小说与一般世情小说的表面上的极大相似性，给大部分读者造成一个印象，以为能够写出如此情景故事的人一定人情练达，世事洞明。这多半是个错误的假象。《传奇》世界表面上的涉世之深，并不得自于作者的深谙世故，实际上倒是常常依赖于从《金瓶梅》、《红楼梦》到《歇浦潮》、《海上花列传》等传统小说的帮助，影响张爱玲创作的这些“潜在文本”，同时也使创作小说时的她显得比实际上更富于人生经验；但她在小说中更突出、更重要的表现，倒并不在谙于世道人心这一方面，而在于形诸特别笔墨的青年人初次从正常世界的裂缝中瞥见黑暗深渊的震惊、错愕、绝望和恐怖——叙述这一切的作者，也就是一个特别敏感的二十出头的女子。《沉香屑 第一炉香》所构筑的葛薇龙和“鬼世界”的关系及其发展变化是一个非常典型的例子。一开始，对于这个“鬼世界”来说，葛薇龙是一个外在的视角，所以她还能够强烈感知这个世界的“鬼气森森”，除了上面引述的两段文字，还有更早出现的恐怖感受，那

是在小说开篇不久，她第一次见到姑妈："扶了铁门望下去，汽车门开了，一个娇小个子的西装少妇跨出车来，一身黑，黑草帽沿上垂下绿色的面网，面网上扣着一个指甲大小的绿宝石蜘蛛，在日光中闪闪烁烁，正爬在她腮帮子上，一亮一暗，亮的时候像一颗欲坠未坠的泪珠，暗的时候便像一粒青痣。那面网足有两三码长，像围巾似的兜在肩上，飘飘拂拂。"[1]这时葛薇龙的感受十分清晰、清醒，她眼睛里的姑妈简直如厉鬼一般。可是当她不由地受了这个"鬼世界"的蛊惑，自己进入了这个"鬼世界"以后，一切就变得模糊暧昧起来，她的判断和抵御能力也逐渐丧失了，最终自己也成为这个世界的一分子。

表面上看来，葛薇龙以及张爱玲小说中其他那些一步一步踏进"鬼世界"的人物，他们/她们的选择是自主自愿的，而且随时可以反悔，但事实却是，一旦进入这个"鬼世界"，不仅现实的规则被扭曲变形，现实的情理变得荒谬不伦，更致命的是，人的主体性被剥夺和丧失了，哪里还能够脱身而出。在张爱玲的小说中，始终"清醒"、"纯洁"的角色和旁观者是不存在的，就连叙述者——作者的化身也常常陷入一种极深的暧昧之中，这或许可以表明，张爱玲那种"人们还不能挣脱时代的梦魇"[2]的强烈的现实意识，也正是她所创造的小说世界的一个显著特征，而她自己，不论是在现实中还是在虚构的世界中，也就是这"人们"中的一员。

---

[1] 《沉香屑 第一炉香》，《传奇》第138—139页。
[2] 《自己的文章》，《张爱玲散文全编》第115页。

借助于“现代鬼话”，借助于“在传奇里面寻找普通人，在普通人里寻找传奇”[1]的叙述意图及其具体展开，张爱玲在“日常生活”和“时代的梦魇”之间建立起了有机的现实联系。日常世界并不可能将时代的特征隔绝在外，在“时代的梦魇”之中，并不可能存在一个安稳自在的日常世界——

> 这时代，旧的东西在崩坏，新的在滋长中。但在时代的高潮来到之前，斩钉截铁的事物不过是例外。人们只是感觉日常的一切都有点儿不对，不对到恐怖的程度。人是生活于一个时代里的，可是这时代却在影子似地沉没下去，人觉得自己是被抛弃了。为要证实自己的存在，抓住一点真实的，最基本的东西，不能不求助于古老的记忆，人类在一切时代之中生活过的记忆，这比了望将来要更明晰、亲切。于是他对于周围的现实发生了一种奇异的感觉，疑心这是个荒唐的，古代的世界，阴暗而明亮的。回忆与现实之间时时发现尴尬的不和谐，因而产生了郑重而轻微的骚动，认真而未有名目的斗争。[2]

这一段话可以和张爱玲对《传奇》增订本封面进行解释的那段话参照，使我们对那段话的理解更具体、深入、可感，也就是说，更具有现实性。在张爱玲看来，处在这种混杂、

[1] 这是张爱玲对小说集名叫《传奇》的解释，题写在《传奇》的扉页上。

[2] 《自己的文章》，《张爱玲散文全编》第114页。

沉重、"不对"的现实境况中的文学，要产生"大气磅礴的，象征--个将要到的新时代"的作品，是不可能的，概而言之，就是"因为人们还不能挣脱时代的梦魇"。

三

在张爱玲的意识中，时代的性质不仅处在方生未死的状态、梦魇般的暧昧不明纠结难缠之中，更为严重的是，其中蕴含着根本性的危机和个人完全无法挽救与抗衡的大颓势。《〈传奇〉再版的话》第一段，张爱玲似乎是高高兴兴、没心没肺地嚷着："呵，出名要趁早呀！来得太晚的话，快乐也不那么痛快。"可是这兴奋还没来得及展开，紧接着的催促声音就把它一扫而光："快，快，迟了来不及了，来不及了！"恍惚间，仿佛T.S.艾略特《荒原》第二部分里反复回响的催促声扩大到了一个汉语文本里："时间到了，请赶快/时间到了，请赶快"。这并非一个偶然无稽的联想，张爱玲"来不及了"的内心声音正根植于她个人在自己身处的时代中产生的"荒原"意识——怕人不容易理解，所以她特别申说道："个人即使等得及，时代是仓促的，已经在破坏中，还有更大的破坏要来。有一天我们的文明，不论是升华还是浮华，都要成为过去。如果我常用的字是'荒凉'，那是因为思想背景里有这惘惘的威胁。"她甚至进一步去设想"天玄地黄，宇宙洪荒，塞上的风，尖叫着为空虚所追赶，无处可停留"的情景，还设想"将来的荒原下，断瓦颓垣里"什

么样的人才能活下去的问题。[1]

张爱玲 1944 年写下这些话的时候，世界大战的炮火仍然不肯熄止，现实的情境显然不断刺激着她此前亲身遭受的香港战争的痛苦经验，使得这种经验一直居留在思想意识的核心区域，形成深刻的影响。“围城的十八天里，谁都有那种清晨四点钟的难挨的感觉——寒噤的黎明，什么都是模糊，瑟缩，靠不住。回不了家，等回去了，也许家已经不存在了。房子可以毁掉，钱转眼可以成废纸，人可以死，自己更是朝不保暮。像唐诗上的‘凄凄去亲爱，泛泛入烟雾。’可是那到底不像这里的无牵无挂的空虚与绝望。人们受不了这个，急于攀住一点踏实的东西，因而结婚了。”[2]虽然港战不过是大规模世界战争的一个小插曲，但是对于在读大学期间感受到它“切身的，剧烈的影响”的张爱玲来说，已经足以从战争撕开的浮文的裂口中窥见人性中的黑暗力量，文明岂止约束不住它，文明本身已经在它的爆发中毁坏了。文明的毁坏不能不使得与之紧密相连的现代性时间观破产：线性的、连续的、进步的、无限的、不可重复的时间观不能不作废了，历史等于时间，时间等于进步的文明信念不能不幻灭了。港战使张爱玲体会到时间的终结：战争之后的一切，都不过是“烬余”而已，没有文明来赋予意义，就只能陷入“无牵无挂的空虚与绝望”。处在这种文明毁坏的境地中的感受，《倾城之恋》里作了非常出色的描述：

[1] 《〈传奇〉再版的话》，《传奇》第 349—351 页。

[2] 《烬余录》，《张爱玲散文全编》第 53 页。

> 在劫后的香港住下去究竟不是长久之计。白天这么忙忙碌碌也就混过去了。一到晚上，在那死的城市里，没有灯，没有人声，只有那莽莽的寒风，三个不同的音阶，"喔……呵……呜……"无穷无尽地叫唤着，这个歇了，那个又渐渐响了，三条骈行的灰色的龙，一直线地往前飞，龙身无限制地延长下去，看不见尾。"喔……呵……呜……"……叫唤到后来，索性连苍龙也没有了，只是三条虚无的气，真空的桥梁，通入黑暗，通入虚空的虚空。这里是什么都完了。剩下点断堵颓垣，失去记忆力的文明人在黄昏中跌跌绊绊摸来摸去，像是找着点什么，其实是什么都完了。[1]

这种"什么都完了"的虚空，在小说里被描述为流苏在夜晚的清醒中所感知的存在的真相。"白天"人还可以用"忙忙碌碌"来"混"过去，到了晚上，就无法不直接面对虚无的威胁，无法回避尖锐的痛苦和真实的处境。《倾城之恋》里的流苏和柳原，本来不过是一对平凡的男女，各有各的小心计、小打算，他们之间互相逃避对方的"捕获"又想"捕获"对方的"上等调情"，虽然纠结着现实的因素，但大都不过是世俗现实的自私考虑罢了，绝不至于为人类文明毁灭这样的根本问题所困的。但张爱玲让他们在散步的时候撞到了一堵灰砖砌成的墙："柳原靠在墙上，流苏也就靠

[1] 《倾城之恋》，《传奇》第102—103页。

在墙上，一眼看上去，那堵墙极高极高，望不见边。墙是冷而粗糙，死的颜色。她的脸，托在墙上，反衬着，也变了样——红嘴唇，水眼睛，有血，有肉，有思想的一张脸。柳原看着她道：'这堵墙，不知为什么使我想起地老天荒那一类的话。……有一天，我们的文明整个的毁掉了，什么都完了——烧完了，炸完了，坍完了，也许还剩下这堵墙 流苏，如果我们那时候在这墙根底下遇见了……流苏，也许你会对我有一点真心，也许我会对你有一点真心。'"[1]这是张爱玲小说中最著名的段落之一，经常被引用，可是在这个香港故事的情境中，它的出现颇为突兀，范柳原玩世不恭的形象出人意料地展现了精神上的深度和可感性——在此之前他还一直是个精神上模糊不清的人物。其时港战还没有爆发，这样的存在感受如其说是显示柳原的预见性，还不如说是透露深在他内心的虚无恐惧，这种深在的虚无的恐惧是他游戏人生的底子，也正是为了抵抗这种虚无的恐惧，他要在"什么都完了"的时候抓住"一点真心"，献出"一点真心"。忙于现实打算的流苏自然听不懂柳原的话，张爱玲自身在战争经验中深切体会的文明毁灭的虚无感受和思想，在这篇小说中先是赋予柳原，后来，等到战争发生，历经生死大劫之后，才让流苏产生精神上的觉悟，这个时候，"墙"的意象第二次出现，死寂的城市的夜晚，"流苏拥被坐着，听着那悲凉的风。她确实知道浅水湾附近，灰砖砌的那一面墙，一定还屹然站在那里。风停了下来，像三条

[1] 《倾城之恋》，《传奇》第 81 页。

灰色的龙，蟠在墙头，月光中闪着银鳞。"[1]无生命的"墙"见证了文明的毁灭，而在洪荒世界的月光下闪烁的"三条灰色的龙"，流苏的意识已经明白，"只是三条虚无的气"。

张爱玲对文明毁坏后的虚无体验和末日情景描述，其实也是第一次世界大战以后的西方现代文学的一个重要主题，除了上文提到的T.S.艾略特的长诗《荒原》，其他可以沟通参证的作品自然也不在少数，譬如张爱玲所熟悉的劳伦斯的小说，还有她所特意说起的威尔斯（H.G.Wells）反乌托邦的悲观预言："所以我觉得非常伤心了。常常想到这些，也许是因为威尔斯的许多预言。从前以为都还远着呢，现在似乎并不很远了。"[2]这一方面可以做深入细致的求同求通的研究[3]；另一方面，针对一般而言不具有彻底虚无感受和整体性文明末日意识的中国文学来说，张爱玲创作的独特贡献就显现出来。

但张爱玲毕竟是中国的现实和文化环境中的作家，在经历战争对人类文明的强力摧毁之前，她从小就深切感受着已经走到末路尽头的中国传统文明的衰朽、腐烂、封闭、乖戾和最后的疯狂。所谓的中国传统文明，到她能够亲身体会的时候，已经只是一个散发着前朝霉湿气味的旧家庭的情景，她的自传性散文《私语》，毫不掩饰地描述了她在其中找不到家的感觉的家：她出生的房子里留下了一种濒

---

[1] 《倾城之恋》，《传奇》第103页。

[2] 《〈传奇〉再版的话》，《传奇》第351页。

[3] 据笔者所见，刘志荣尚未出版的张爱玲研究专著的第一章《时间的终结：遭遇虚无》就对张爱玲和威尔斯的作品进行参照比较，有相当详实的论述。

死文化的太多的回忆，"有太阳的地方使人昏睡，阴暗的地方有古墓的清凉。房屋的青黑的心子里是清醒的，有她自己的一个怪异的世界。""父亲的房间里永远是下午，在那里坐久了便觉得沉下去，沉下去。"这其实是一个梦魇的世界，在张爱玲的叙述中，当父亲把她监禁起来以致差点病死的时候，拖着新一代"沉下去"的衰朽文明就暴露出了可怕的歇斯底里的疯狂："我生在里面的这座房屋忽然变成生疏的了，像月光底下的，黑影中现出青白的粉墙，片面的，癫狂的。""Beverly Nichols 有一句诗关于狂人的半明半昧：'在你的心中睡着月亮光'，我读到它就想到我们家楼板上的蓝色的月光，那静静的杀机。"[1]张爱玲世俗人情小说中裂开的黑暗缝隙，乃至它所造成的对世俗人情世界的颠覆，都紧密联系着她个人的成长经验。

从父亲的家里逃出来，逃到母亲的家，这是完全不同的另一个世界。张爱玲的母亲是受"五四"影响甚深的新女性，她毅然离开吸毒蓄妾的遗少丈夫，长年远游域外，孤身奋斗一生。"这是一个极其有光彩的中国女性。可是这种光彩，是以牺牲子女对母爱的渴望为代价的。其代价的结果，是张爱玲本能地背离了她母亲的道路、文化和人生追求。……张爱玲的独特性格和文学成就，可以说，正是她母亲的反面。"[2]在母女短暂相处的时间里，母亲西方近代文明色彩浓厚的教育计划是"一个失败的经验"，使正处

[1] 《私语》，《张爱玲散文全编》第 129、128、131 页。

[2] 陈思和《读张爱玲的〈对照记〉》，《写在子夜》第 232—233 页，上海人民出版社 1996 年 9 月第 1 版。

在惶惑青春期的少女"思想失去均衡"，同时也失去对母亲的家的亲切柔和的感觉。"常常我一个人在公寓的屋顶阳台上转来转去，西班牙式的白墙在蓝天上割出断然的条与块。仰脸向着当头的烈日，我觉得我是赤裸裸的站在天底下了，被裁判着像一切的惶惑的未成年的人，困于过度的自夸与自鄙。"[1]

"赤裸裸的站在天底下"的意象，切肤般地表达出了失去一切依傍的存在体验，个人必须单独面对生命的虚无和不可知的命运。从父亲的家到母亲的家，从没落的中国传统文化到不能产生亲和力的西化的文明方式，在张爱玲对自己成长经验的回顾中，无家可归的感受最为深重和突出。不过，这种感受虽然从个人的痛切经验中得来，张爱玲却并不过度强调它的个人性，而是把她看成一个时代的人的普遍的遭遇。这样的时代，她从中国人的社会文化观念里借来一个词，称之为"乱世"。她说："乱世的人，得过且过，没有真的家。"[2]不多久，她又身历香港战争，目睹了人性黑暗力量的爆发对人类文明的毁坏。西方观念上的末日意识和中国文化里的乱世感在她的思想里纠结缠绕在一起，发酵出现代中国特殊的虚无形态。

这种特殊性表现在虚无与日常生活的联接上，虽然联接得异乎寻常的紧密，通常却并不显现出来。张爱玲的作品和作品中的人物关注现世的快乐、琐细的趣味、平凡的人情物理、可以计算的小小的物质利益，诸如此类，不过是

[1] 《私语》，《张爱玲散文全编》第133—134页。

[2] 《私语》，《张爱玲散文全编》第120页。

"乱世的人"，用"得过且过"的方式对付虚无的人生底子罢了。除此之外，这些渺小、自私的男女，还能有什么更超然的办法？其实心底里都清楚，因为有这个虚无的黑底子的威胁，快乐的现世是不能长久的，再平凡、再循规蹈矩的日常生活也是不安稳的。所以得以超常的热情去抓住一切可以抓住的实在的东西。

这种虚无的精神上的启示，张爱玲曾经描述为一种扩大的"身世之感"。1945年，她在一篇文章的最后写道："我一个人在黄昏阳台上，骤然看到远处的一个高楼，边缘上附着一大块胭脂红，还当是玻璃窗上落日的反光，再一看，却是元宵的月亮，红红地升起来了。我想道：'这是乱世。'晚烟里，上海的边疆微微起伏，虽没有山也像是层峦叠嶂。我想到许多人的命运，连我在内的；有一种郁郁苍苍的身世之感。'身世之感'普通总是自伤、自怜的意思吧，但我想是可以有更广大的解释的。将来的平安，来到的时候已经不是我们的了，我们只能各人就近求得自己的平安。"[1]经由这样一种推己及人的苍茫的"身世之感"，张爱玲深切体验的虚无里，不经意地透露出一种动人而平静的、宽广而有着落的悲悯情怀。这是张爱玲极少表露的，她更多表露的是她的聪明才智，尖酸刻薄，老练，洞见，兴致盎然的趣味，没心没肺的快乐……可是在心底里，她何尝不真心牵系着那些和自己一样在日常生活的"不对"和人类文明的"毁坏"中挣扎求生的人们。

---

[1] 《我看苏青》，《张爱玲散文全编》第272—273页。

第 7 章

没有凭借的现代搏斗经验

——与胡风理论紧密关联的路翎创作

一

胡风直到晚年，丝毫也没有改变他在40年代就做出的对路翎创作的非同一般的肯定，他在给朋友的信里说："即使只到1955年止，他也是世界文学史上的作家"，那时胡风刚恢复自由，但尚未"平反"，听到路翎受摧残的情况，非常震动，"原来，我只想在余年里依然做一个普通劳动者，但也许要改变主意了。只要给我起码的条件，我要为四个冤案用去生命"，接下来他在曹雪芹、鲁迅之后写的是路翎的名字。[1]

[1] 胡风1979年9月23日从成都写给牛汉的信，以《致牛汉》为题首次发表于《中华读书报》1998年12月30日；收入《胡风全集》第9卷，第452页，湖北人民出版社1999年第1版。但胡风信里的看法，此前已经披露于牛汉的《重逢》一文，见晓风编《我与胡风》第626—627页，宁夏人民出版社1993年第1版。

在中国现代文学史上，理论和创作之间的联结，恐怕很难找到比在胡风和路翎之间发生的互动更为密切、更为深刻的关系了。从某种意义上说，40年代胡风的理论和路翎的创作是纠缠在一起共生同命的。胡风曾经这样表示："别人都说路翎的文艺创作，受我的文艺理论的影响，岂不知我的文艺理论，正有不少地方受路翎文艺创作的影响呢，正是从他的创作中，形成了我的一些理论观点。"路翎也回忆道，"他认为，我赞成他的理论；而他，在遇到我（而我一直在努力从事创作）之后，就找到了创作实践上的依据，我也支持了他……胡风又热烈地对我说，'我们两人见解相同，你受我一些理论的影响，但不要弄成你的作品是我的理论的什么体现。'"[1]

这里主要探讨路翎40年代的创作，由相关联的胡风的文艺理论谈起。

二

1948年，胡风为了回应来自左翼阵营的对路翎小说和自己的文艺思想的批判，也为了更清楚地概括和表明自己的理论立场和观点，用更加严密、更讲究逻辑性的语言阐述以前多以富于感性形态的文字表露的见解和主张，用近三个月的时间匆匆赶写了《论现实主义的路》。这本书分两

[1] 路翎《我与胡风》，晓风编《胡风路翎文学书简》第10页，安徽文艺出版社1994年5月第1版。

部分，第一部分"从实际出发"，回顾和清理抗战十年来文艺思想的发展；第二部分题为"围绕着一个理论问题"，试图从思想的根底上揭示他所反对的主观公式主义、客观主义和他所坚持的现实主义的基本分歧点。他锐利的目光一下子就看到了"黑格尔的鬼影"，剖析了这个"鬼影"，就可以明白几个问题：一、黑格尔所说的客观对象是被"绝对理念""外化"出来的，艺术所要反映的是客观对象里面的绝对的东西，"绝对者"，因而艺术家只是一个"工具"；二、但艺术家分明是现实的人，所以要"把他的主观的个别性及其偶然的特殊性彻底抛弃"，从而达到对现实历史形成的、以经验为基础的人（艺术家）的内容的否定，否则艺术家就不可能成为"工具"；三、艺术家的创作要求，如果不能从客观现实"净化"出绝对的东西，就是"一种坏的创作要求"；四、艺术家如果能够彻底抛弃"主观的个别性及其偶然的特殊性"，让"理念从自己本身里面规定它自己的现象形态"，就可以成为"绝对理念"的"自我意识"的"工具"，只须直观客观对象，"自我意识"就能够在艺术里面把"理念"发展到"绝对精神"，完成黑格尔规定的艺术任务。[1]在抗战以来的中国文学情境中，身上附着"黑格尔的鬼影"的主观公式主义和客观主义，"往往骑在'一般性的原则'上飞着铁蹄，把血肉要求中的'具体历史或现实问题'踢乱，以至踢死。"[2]

胡风对黑格尔的形而上学及其中国影响的批判，应当

[1] 胡风《论现实主义的路》，《胡风全集》第3卷第516—517页。

[2] 胡风《论现实主义的路》，《胡风全集》第3卷第474页。

看成一个非常重要的信息：它表露了胡风文艺观的理论起点。由此看胡风的理论，其中的现代意识就有可能获得新的理解。

几年前，胡风就个性鲜明地指出，“文艺创造，是从对于血肉的现实人生的搏斗开始的。血肉的现实人生，当然就是所谓感性的对象，然而，对于文艺创造（至少是对于文艺创造），感性的对象不但不是轻蔑了或者放过了思想内容，反而是思想内容的最尖锐的最活泼的表现。”具体地说，“对于血肉的现实人生的搏斗，是体现对象的摄取过程，但也是克服对象的批判过程。”“这就一方面要求主观力量的坚强，坚强到能够和血肉的对象搏斗，能够对血肉的对象进行批判，由这得到可能，创造出包含有比个别的对象更高的真实性的艺术世界，另一方面要求作家向感性的对象深入，深入到和对象的感性表现结为一体，不致自得其乐地离开对象飞去或不关痛痒地站在对象旁边，由这得到可能，使他所创造的艺术世界真正是历史真实在活的感性表现里的反映，不致成为抽象概念的冷冰冰的绘图演义。”进一步，“对于对象的体现过程或克服过程，在作为主体的作家这一面同时也就是不断的自我扩张过程，不断的自我斗争过程。在体现过程或克服过程里面，对象的生命被作家的精神世界所拥入，使作家扩张了自己；但在这‘拥入’的当中，作家的主观一定要主动地表现出或迎合或选择或抵抗的作用，而对象也要主动地用它的真实性来促成、修改、甚至推翻作家的或迎合或选择或抵抗的作用，这就引起了深刻的自我斗争。经过了这样的自我斗争，作家

才能够在历史要求的真实性上得到周围扩张，这艺术创造的源泉。"[1]

胡风的这一见解，蕴涵着未经充分阐释的、导向文学的新的现代理解的可能性。他强调感性的对象和对象的感性，强调对象和主体之间的交互作用关系，并以这种交互关系来贯穿文艺创作的整个过程，这实质上改变了通常意义上的现实主义对于主体和对象之间的关系的理解。在胡风的思想里，对象不是作为客体、作为物来进行观察、分析、定性，主体和对象之间的相互搏斗，也就意味着对象不是凝固的完成了的客体形象，而有自己的活的独立意志；与它们之间的关系，究其实质是对话的交际关系，由于这样的对话，才会引发深刻的自我斗争。这其实与M·巴赫金在研究陀思妥耶夫斯基时提出的复调小说的对话理论相通。巴赫金说："复调小说的作者，必须具有很高的、极度紧张的对话积极性。一旦这种积极性减弱，主人公便开始凝固和物化"，"复调小说要求于作者的，并不是否定自己和自己的意识，而是极大地扩展、深化和改造自己的意识"。[2] 这样的理论与胡风倡导的与血肉的现实人生进行搏斗的主观战斗精神存在着明显的一致性。而且，复调理论的对立面——相对主义/客观主义、教条主义/主观公式主义——也与胡风所反对的两种创作倾向存在精神上的一致性："应该指出，相对主义和教条主义都同样地排斥任

[1] 胡风《置身在为民主的斗争里面》，《胡风全集》第3卷第187—189页。
[2] M·巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》第100页，白春仁、顾亚铃译，北京三联书店1988年第1版。

何争论、任何真正的对话；把对话看成是多余的（相对主义），或是不可能的（教条主义），而复调作为一种艺术方法，根本上是另一回事。"[1]

还需要特别注意的一点，胡风所强调的主体和对象的搏斗是要转化为主体内部的"自我斗争"的，表达的过程也一直是主体内部"斗争"的过程，也正因为如此，胡风本人的理论写作充满了持续的内在紧张性。这种持续的内在紧张性造成了表述上的鲜明个性，譬如为人诟病的胡风理论文字的"纠缠"[2]，其实正是内在搏斗的过程所透显的思想痕迹。

而在创作中最能充分体现这种血肉搏斗并把搏斗内在化的特征，从而有力地支持着胡风理论主张的，在抗战以来的文坛上，当然首推路翎的小说。从路翎的叙述中强烈凸现出来的"在重压下带着所谓'歇斯底里'的痉挛、心脏抽搐的思想与精神的反抗、渴望未来的萌芽"[3]，诸如此类的征候，都可以看成是激烈的心灵纠葛的文字显现。在路翎的小说中，很难看到对外在事物的"客观"叙述，他的作品虽然涉及长久的历史和广阔的现实，但"生活本身的泥海似的广袤和铁蒺藜似的错综"，以及"生活的一个触手纠缠着另一些触手，而它们又必然各自和另外的触手绞在

[1] M·巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》第101页。

[2] 如叶圣陶1948年10月19日日记说到胡风"行文"的问题："下午，杨慧修来谈胡风为人及持论。此君自名不凡，否定一切，人家之论皆不足齿数，而以冗长纠缠之文文其浅陋。余于文艺理论向不措意，唯此君之行文，实有损于青年之文心。"见《叶圣陶文集》第21卷，江苏教育出版社1994年版。

[3] 路翎《我与胡风》，《胡风路翎文学书简》第10页。

一起"[1]的特征，全都是经过充分的内在化——经过紧张的"自我斗争"——才叙述出来的。

三

路翎1940年起手写《财主底儿女们》，这一年他才17岁，刚刚开始创作不久，写出的几篇作品大都发表在胡风主编的《七月》上。次年胡风赴香港，带去完成了的《财主底儿女们》手稿，准备在香港发表，不意太平洋战争爆发，稿子丢失于炮火之下。1942年路翎重写这部作品，用两年的时间完成了80万字，规模和分量已大大不同于原来的样子。希望社1945年先印行作品的第一部，到1948年，又把两部一起出版。胡风序的第一句话就毫不含糊地说："时间将会证明，《财主底儿女们》的出版是中国新文学史上一个重大的事件。"[2]在这部长篇从开始写作到最后完整出版的期间，路翎还完成了一系列的重要作品，如《饥饿的郭素娥》、《蜗牛在荆棘上》、《罗大斗的一生》、《两个流浪汉》、《王兴发夫妇》、《在铁链中》等小说，话剧剧本《云雀》等。40年代结束在即，时间还没有来得及充分证明路翎作品的重要，另一种"时间开始了"[3]，等待着胡风和路翎去经历的

[1] 胡风《一个女人和一个世界——序〈饥饿的郭素娥〉》，《胡风全集》第3卷第99—100页。

[2] 胡风《青春的诗——路翎著〈财主底儿女们〉序》，《胡风全集》第3卷第263页。

[3] 《时间开始了》是胡风为新中国的诞生而创作的大型交响乐式的政治抒情长诗。

是一种新的人生搏斗的经验。

做上面这个简略的叙述，不是为了介绍，而是想把路翎40年代创作的数量很大的作品理解为具有某种统一性的整体，它们虽然面目各异，各自独立，却并非单独地、互不相关地存在着，把它们彼此联系起来的，是年轻的创作者本人在现代图景中左冲右突的紧张激烈的精神活动。

胡风称《财主底儿女们》是"青春的诗"，"作者路翎所追求的是以青年知识分子为辐射中心点的现代中国历史的动态。然而，路翎所要的并不是历史事变的记录，而是历史事变下面的精神世界的汹涌的波澜和它们的来根去向，是那些火辣辣的心灵在历史运命这个无情的审判者前面的搏斗的经验。真实性越高的精神状态(即使是，或者说尤其是向着未来的精神状态)，它的产生和成长就愈是和历史的传统、和现实的人生纠结得深，不能不达到所谓'牵起葫芦根也动'的结果，那么，整个现在中国历史能够颤动在这部史诗所创造的世界里面，就并不是不能理解的了。"[1]

这里可以提出一些问题：那些火辣辣的心灵——路翎的和路翎所创造的人物的——是凭借什么和纠结得很深的历史、现实进行生死搏斗的？我们感受到了精神世界的汹涌波澜的强烈冲击和震撼，可是我们辨得清楚它们的来根去向吗？做这种描述和评论的胡风，早已是一个成熟的理论家，有自己的根基、信仰和关注重心，而这时候的路翎，是一个卷人生活的感性经验的漩涡中并依靠个人非凡

[1] 胡风《青春的诗——路翎著〈财主底儿女们〉序》，《胡风全集》第3卷第263—264页。

的文学天赋把这种感性经验表达出来的青年，他的文学表达和胡风的理论之间，会产生怎样的互相重合、印证、支持、启迪和偏差、抵触、冲突、遮蔽的复杂关系？当我们一开始就说胡风理论和路翎创作之间的深刻关联的时候，题中应有之义其实就包含着方方面面的纠结关系。

在这部长篇的《题记》里，路翎坦言："我特别觉得苦恼的是：当我走进了某一个我所追求的世界的时候，由于对这某一个世界所怀的思想要求和热情的缘故，我就奋力地突击，而结果弄得好像夸张、错乱、迷惑而阴暗了；结果是暴露了我底弱点。但这些弱点，是可以作为一种痛苦的努力而拿出来的；它们底企图，仅仅是企图，是没有什么可以羞愧的。我一直不愿放弃这种企图，所以，也由于事实上的困难，就没有再改掉它们。""我所追求的，是光明、斗争的交响和青春的世界底强烈的欢乐。在有些地方，如前面所说，这是失败了。"[1]这里虽然说的是《财主底儿女们》，其实用来描述路翎40年代的整个创作过程，也不失准确性。那么，"奋力地突击"为什么会导致"夸张、错乱、迷惑而阴暗"的结果呢？就像上面我们已经提出的那样，他用什么来"突击"呢？

路翎是那样一个急于反抗和斗争的青年，在他特别敏感的意识里，历史和现实的重压似乎已经快要将生命窒息了，容不得他从容准备、仔细思考用什么来抗争就不得不投入到抗争的激烈行动中去。创作《饥饿的郭素娥》的时

[1] 路翎《题记》，《财主底儿女们》（上）第1页，人民文学出版社1985年第1版。

候，他好像找到了精神的武器，于是在给胡风的信里，就有了这样的解说："郭素娥，不是内在地压碎在旧社会里的女人，我企图'浪漫'地寻求的，是人民底原始的强力，个性底积极解放。"[1] 为什么要靠底层普通民众的原始强力来抗争呢？恐怕就是因为找不到更切实的力量，在现实的绝望中而只能做这样的寻求吧？把目光投向原始，返回到未受文化污染和精神奴役的状态，凭借生命的本真反应来做一次孤注一掷的冲撞——如此的思路，和青年鲁迅寄希望于"古民""白心"何其相似。路翎创作中出现过"一长列的形象：没落的封建贵族，已经成了'社会演员'的知识分子，纯真的青年，小军官，兵士，小地主，小商人，农村恶棍……，但最多的而且最特色的却是在劳动世界里面受着锤炼的，以及被运命鞭打到了这劳动世界的周围来的，形形色色的男女。"[2] 这并不只是一个题材选择的问题，对于路翎来说，更要紧的还是要其中发掘出可以作为精神支撑和寄兴的搏击力量。

然而，现实的民众毕竟已经不是古时的初民，几千年的文化熏染和精神奴役的历史没有办法抹除，这样地寻求原始强力和个性解放，路翎自己就觉得是有些"浪漫"了。在给胡风的同一封信里，他接下来就说："但我也许迷惑于强悍，蒙蔽了古国底根本一面，像在鲁迅先生底作品里所显现的。我只是竭力扰动，想在作品里'革'生活底'命'。事

[1] 路翎 1942 年 5 月 12 日致胡风的信，《胡风路翎文学书简》第 37 页。

[2] 胡风《一个女人和一个世界——序〈饥饿的郭素娥〉》，《胡风全集》第 3 卷第 99 页。

实也许并不如此——'郭素娥'会沉下去，暂时地又转成'卖淫'的麻木，自私的昏倦……"[1]也就是说，在内心深处，他其实并不相信他抓在手里的武器，他只是没有别的可抓，只能如此罢了。他清楚地知道，为鲁迅所揭示的几千年的精神奴役的创伤是根本的一面，由于这根本的一面，他明了事实会如何，而承认这不堪的事实，就等于否认了自己的浪漫寻求，也就等于承认了自己在现实中的绝望。不过他还是要挣扎，要"竭力扰动"，精神上抓了一件武器，虽然并不相信这武器，但有可以亮出来的东西，有了精神上的说法，这挣扎看起来就像更有力量的抗争、突击和搏斗，而绝望多多少少能够遮掩一些。

但他自己清楚，他其实是无所凭借的。无所凭借而"奋力地突击"、"竭力扰动"，结果是"夸张、错乱、迷惑而阴暗"，也就不难理解了。

可是胡风却并不这样看，他否定了路翎所说的郭素娥"会沉下去"的事实："但我看，事实许并不'并不如此'的。郭素娥，是这封建古国的又一种女人，肉体的饥饿不但不能从祖传的礼教良方得到麻痹，倒是产生了更强的精神饥饿，饥饿于彻底的解放，饥饿于坚强的人性。她用原始的强悍碰击了这社会的铁壁，作为代价，她悲惨地献出了生命。"——"但她却扰动了一个世界。"[2]针对作者关于《财主底儿女们》所做的自白，胡风也是略一提及其中的"弱

[1] 路翎1942年5月12日致胡风的信，《胡风路翎文学书简》第37页。

[2] 胡风《一个女人和一个世界——序〈饥饿的郭素娥〉》，《胡风全集》第3卷第100页。

点"和"失败",而突出地强调"光明、斗争的交响"。胡风把他对社会历史的看法、他在现实中的力量、他对未来的信念、他的文学理论灌注到对路翎的阐释中，使路翎的作品生发出更为积极的现实意义，而实际上，路翎的精神世界并没有胡风那样坚强，也没有像胡风所说的那样明晰（虽然胡风已经相当敏锐地感受和描述了路翎世界的错综纠葛),倒是远为混杂和繁复,而且始终处于急剧的变动和强烈的冲突之中。

胡风在重庆创办《希望》的时候,设想的宗旨是将民主斗争作为纲领,著名的卷首文《置身在为民主的斗争里面》就是这个思想的鲜明表达。路翎回忆说,"他希望有反映民主要求或揭发沉重的封建黑暗的作品，希望我想想，写一篇。胡风说,他想用文学刊物叫喊出声音,要有尖锐的、又'用绸子包着'的文章,希望我描写实际生活里的'蠢动'着的事物。我犹豫很久,不知怎么写法。正面表现民主要求的主人公,我一时想不起来。我便写了揭发黑暗的作品《罗大斗的一生》，描写了一个反面的小奴才人物，他身上的'精神腐蚀'的情形;我把这带有病态的情形写了出来,也写了周围人民对这的反应。我觉得,这时代的民主要求,除了通过正面人物来表现以外，也可以通过作品的主题来表现。胡风说,这当然可以。我以为,我这作品的内容是带着广泛性的，因为我写了这小奴才主人公的精神腐蚀，这不叫精神奴役创伤，虽然他也被流氓头奴役，但他沦落为极恶的奴才,是'精神腐蚀'本身了。我写好之后,他说,就这样吧,似乎直接描写正面人物的民主要求更好些，但这个也可

以。"[1]胡风力图用文学直接应对、直接介入当下的社会现实和精神要求，而这种"直接性"，却让路翎感到为难，虽然路翎也同样深深地卷入了现实之中。

也许正是因为路翎缺少胡风的这种"直接性"，同时也就较少这种"直接性"的限制，他在感受现实的时候，反倒能够从更深远的处境中着眼吧。

在《财主底儿女们》第一部第九章的开头，年青的路翎似乎显得比他笔下的人物更能清醒地认识他和他们所共处的时代与现实，他说，"厄难，水深火热，以及其他类似字眼，是已经无法表达出"那些年的"中国底生活底意义"，"因为，从卖鸦片和不许卖鸦片的那个精神的战争开始，中国人便面对了现代的劫难：他们已经艰难地斗争了一百年。""在这一百年里，生活展开了现代底图景，但这个现代底图景是在废墟上拼凑起来的。在人底生活里，这也一样。"[2]

我们理解路翎及其创作的时候，往往很自然地对应于40年代中国的现实和文学情境，在切近的形势中探究和思考。这当然是必要的，却常常显得不足以回答我们面临的问题。切近的情境不自觉地成为一种限制，我们受局限的目光为眼前的复杂现象和浓烈色彩所吸引，所迷惑，往往忽略更为深广的图景：现代的图景——面对现代劫难艰难挣扎的中国图景及其意义。路翎自己提醒我们把这作为思考和探究的起点。由此而言，不仅路翎本人的创作，就是路

[1] 路翎《我与胡风》，《胡风路翎文学书简》第11页。

[2] 路翎《财主底儿女们》第一部第384页。

翎所置身其中的40年代中国的现实和文学情境，也应该放在深广的现代图景中进行理解。

胡风并非不深知中国人正处在40年代、同时又是处在比40年代的社会现实更为深广的百年现代历史情境中挣扎斗争，他违逆众声反复强调五四传统的现实意义和文学意义，正是一种难得的现代自觉和警醒。他在评价《财主底儿女们》的时候强调路翎为坚持并发展鲁迅传统付出的努力，强调他学习世界文学的战斗经验的努力，都能够见出他思想中的现代图景的作用。可是胡风直接介人现实斗争中的愿望和冲动太强烈了，他用更大的力量突出了《财主底儿女们》的彻底的反封建主题。他特意谈到了作者在蒋少祖身上的“控诉”，特意谈到了蒋纯祖痛苦搏斗的意义，他强调作品“在众声的和鸣中间始终有着一条主音在。人不难看到，被民族解放战争中间的时代要求和人民要求所照耀，被对于半封建半殖民地意识形态的痛烈的批判所伴奏，回旋着前一代青年知识分子的由反叛到败北，由败北到复古主义的历程，这一代青年知识分子的个人主义的重负和个性解放的强烈的渴望这中间的悲壮的搏战。”[1]胡风没有谈蒋家的长子蒋蔚祖，而在作品的第一部中，路翎用相当多的篇幅叙述了蒋蔚祖和他的妻子金素痕之间的是是非非，蒋蔚祖的柔弱、他对金素痕无法克服的迷恋、他的疯狂、他的沦为乞丐和死亡，金素痕对财富的贪婪、无法控制的欲望、她的疯狂，以及由此而导致的名门大

[1] 胡风《青春的诗——路翎著〈财主底儿女们〉序》，《胡风全集》第3卷第266页。

户蒋家的崩溃，是《财主底儿女们》写得最为精彩的篇章。从蒋蔚祖和金素痕身上，听不到反封建的“主音”，可是这两个被强烈扭曲、都不能自我控制的人物的激烈的挣扎，正是在现代劫难的废墟上本能而盲目的反抗，这反抗因为盲目而显得更加惊心动魄。

胡风强调《财主底儿女们》叙述的精神搏斗“在走向未来的历史路程上”有着重大的意义[1]，在胡风的思想和意识里，很明确地有着一个“未来”，正是为了这个“未来”，才需要介入现实的“直接性”，也正是因为有这个“未来”，才获得了斗争的希望、信念和力量。现实的行为和思想从“未来”那里获得支持。路翎并非不渴望“未来”，可是他始终没有办法确信会有这么一个“未来”。路翎小说中的人物是没有“未来”的，蒋蔚祖和金素痕没有，蒋少祖没有，就是“举起了他底整个生命在呼唤着”[2]、被视为最年轻一代青年知识分子代表的蒋纯祖也没有。这不仅仅是因为蒋纯祖孤独地死在他临终还念叨着的“这个……中国”[3]的一个荒僻的角落，更因为在他短短一生无休止的搏斗经验中，从来就没有真正有过凭借，他没有凭借，只能“举起”自己的“整个生命”呼唤，用自己的生命以自己的心灵为战场进行生命不结束就不会止歇、因而也毫无胜利可言的战争。

路翎是残酷的，在1947年创作的四幕悲剧《云雀》里，

[1] 胡风《青春的诗——路翎著〈财主底儿女们〉序》，《胡风全集》第3卷第264页。

[2] 路翎《题记》，《财主底儿女们》（上）第2页。

[3] 路翎《财主底儿女们》（下）第1317页。

李立人并非不能向自己深爱的妻子伸以援手，可是因为内心的骄傲，因为人要实验自己、人要自己选择自己承担的思想，他硬是不肯给妻子一个凭借，眼看着悲剧发生。他知道自己很冷酷，又觉得自己还冷酷得不够。路翎在为演出写的解释中说："李立人是这样的一种男性形象：他们负荷着现实人生的斗争，和沉重的旧的精神负担作着惨烈的格斗，渴望着庄严地去实践自己。这庄严的要求和热望在现实底压迫下受着挫折，就使得他带着一种渴望牺牲，渴望最后地试炼自己，甚至渴望毁灭的色彩了。压迫太重、创伤太深的时候，由于戒备并征服自己弱点的需要，就发生着之中孤注一掷的昂扬的冷酷心情。他底道路明显地是很艰难的。要求过高，有时候就不是孤独的个人的能力所能达到的了。"[1]

这个形象在很大程度上也是蒋纯祖的形象，而且，同样在很大程度上，也可以看成是创造了蒋纯祖和李立人的路翎的自我写照。

四

胡风和路翎曾经谈到过小说的语言问题，在路翎 80 年代末的回忆文章《我与胡风》里，生动地描述了当年的讨论。

[1] 路翎《〈云雀〉后记》，《路翎文集》第 3 卷第 398 页，安徽文艺出版社 1995 年第 1 版。

胡风说路翎小说的语言是欧化的形态，人物对话也缺少一般的土语、群众语言，胡风还转述向林冰的意见，说路翎写的工人，衣服是工人，面孔、灵魂却是小资产阶级。胡风还说，“人物缺少或没有大众的语言，大众语言的优美性就被你摈弃了，而且大众语言是事实，你不尊重事实了。”

“我说我的意见是，不应该从外表与外表的多来量取典型，是要从内容和其中的尖锐性来看。工农劳动者，他们的内心里面是有着各种的知识语言，不土语的，但因为羞怯，因为说出来费力，和因为这是‘上流人’的语言，所以便很少说了。我说，他们是闷在心里用这思想的，而且有时也说出来的。我曾偷听两矿工谈话，与一对矿工夫妇谈话，激昂起来，不回避的时候，他们有这些词汇的。有‘灵魂’、‘心灵’、‘愉快’、‘苦恼’等词汇，而且还会冒出‘事实性质’等词汇，而不是只说‘事情’、‘实质’的。当然，这种情况不很多，知识少当然是原因，但我，作为作者，是既承认他们有精神奴役的创伤，也承认他们精神上的奋斗，反抗这种精神奴役创伤的，胡风便大笑了。喜欢大笑也是他的特征。我说，精神奴役创伤也有语言奴役创伤，反抗便是趋向知识的语言，我说，我还是浪漫派，将萌芽的事物‘夸张’了一点。胡风又大笑了。我还说，在语言奴役创伤的问题里，还有另外的形态。负创虽然没有到麻木的程度，但因为上层的流氓，把头，地痞性的小官与恶霸地主，许多是用土语行帮语，不用知识语言，还以土语行帮语为骄傲；而工农不准说他们的土语，就被迫说成相反的了。劳动人民他们还由于反抗有时自发地说着知识的语言。胡风赞成我的见解，

他说，这样辩论很好。"[1]

在一封给胡风的信里，路翎还做过这样的辩解："文句上的毛病，那起源是由于对熟悉的字句的暧昧的反感：常常觉得它们不适合情绪。"[2]

路翎小说里的人物，尽管职业、身份、阶层各异，讲的却差不多是同一种语言，也就是作者的语言。在这一点上，与陀思妥耶夫斯基非常相似，而他们所受的责难也非常相似，列·托尔斯泰甚至也为此而批评陀思妥耶夫斯基。但是，问题的症结在于，巴赫金在讨论陀思妥耶夫斯基的语言时指出，"采撷语言的多种成色，为主人公写出鲜明不同的'语言个性'，这些原则唯有在塑造客体性的完成论定的人物形象时，才会获得重大的艺术意义。人物的客体性越强，他的语言面目就越鲜明突出。"[3]这也就意味着，某一社会阶层的典型性语言是客体性很强的语言。而对于陀思妥耶夫斯基和路翎来说，他们并非是要塑造"客体性的完成论定的人物形象"，而是在一个永远也无法完成的过程中探索他们的人物和他们自己的进行着复杂剧烈的精神活动的内心世界，他们牺牲了所谓的语言个性，摈弃了客体性，而获得了主体的存在。这也就是胡风所说的人物的"活的意欲"——卓越的批评家胡风敏锐地感受到了这种主体性的降临极其非同一般的文学意义："在路翎君这里，新文学里面原已存在了的某些人物得到了不同的面貌，而

[1] 路翎《我与胡风》，《胡风路翎文学书简》第6—7页。

[2] 路翎1943年5月13日致胡风的信，《胡风路翎文学书简》第68页。

[3] M·巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》第251页。

现实人生早已向新文学要求分配座位的另一些人物，终于带着活的意欲登场了。”[1]而胡风所说的精神奴役创伤和路翎敏感着的语言奴役创伤，及其对它们的反抗，并非就是某种本质性的规定，也并不静止地存在于客观对象上，只要去剖析去揭示就能够露出其面目，而是活动于主体的精神世界中并通过主体的全部活动显现出来。

与一般的现实主义作家要刻画典型环境中的典型性格不同，对于路翎来说，重要的不是某一个或几个确切的形象，某种由确定无疑的客观特征构成的特定的面貌，某些生活事件，而是他笔下人物的意识和自我意识，也就是这些人物对世界和对自己的看法。蒋纯祖远非一个稳定的完成的人物形象，作品的第二部叙述他跨度很大的经历，从雄阔的旷野，混乱的城市，各色人物和思想会聚的演剧队，到荒僻却也绝非世外桃源的乡场，他经历了种种起伏曲折的生活；不过，重要的不是这种种起伏曲折的生活，重要的是蒋纯祖随时随地把自己这些外在的经历变成了内心的经验。对于蒋纯祖来说，更艰难更酷烈的不是外在的抗争，而是发生在自我内部的永无休止的搏斗。这里重复胡风的话来描述外在经历化为内心经验的过程，应该是非常鲜明生动的：那就是体现对象的摄取过程和克服对象的批判过程，并在这过程中引起深刻的自我斗争。在此，一种富有特殊意味的文学变化发生了：“通常，主人公的自我意识只是他现实存在的一个因素，只是他完整形象的特征之

[1] 胡风《一个女人和一个世界——序〈饥饿的郭素娥〉》，《胡风全集》第3卷第100页。

一；然而在这里恰恰相反，全部现实生活成了主人公自我意识的一个因素。”[1]这种变化向一般的现实主义文学观念提出了挑战，而一般的现实主义文学观念，不是对这种变化做出价值上的否定，就是用颇为勉强的含混解释，尽量减弱、消除其异质性。

可是路翎的异质性太显眼了，不那么容易遮蔽和消除。他对待自己的人物，特别是蒋纯祖，确实有些像陀思妥耶夫斯基那样“残酷”：他让年青的蒋纯祖承受着持续不断的精神折磨和搏斗，逼迫他达到极度紧张的状态，并把这种状态下的自我意识呈现出来。而在精神折磨和搏斗状态下的自我意识的呈现，就使得一切客体物、稳固定型的东西、中性的存在、外在的经历，全都融入这血肉的活的过程中而成为精神的因素。

蒋纯祖把路翎笔下很多人物共同具有的一个特征表现到了极致：冥思苦想，要在精神的折磨和搏斗中弄明白自己的思想。如果把精神世界里的思想斗争排除掉，就差不多等于排除了人物的全部。蒋纯祖的未完成性，其实是思想过程的未完成性。而思想某事某物，即意味着同某事某物对话，所以，就是在蒋纯祖个人的自我意识内，我们也看到了全面对话的复杂紧张的情景。如果细分，大致可以听到三个层面的对话声音：一是主人公的意识中所包容的不同意识之间对话的声音，以及主人公和这些意识之间的对话的声音；二是主人公和自我意识对话的声音；三是作

[1] M·巴赫金《陀思妥耶夫斯基诗学问题》第83页

者和主人公对话的声音。在实际的情形中，这三个层面的对话是混在一起的，互相争辩、渗透、交织，也互相推动，从而使精神的搏斗和思想探索持续展开，而思想也就成为不同的意识在某一个或几个相遇的对话点上演出的生动事件。

这里有必要特别谈谈作者和主人公的对话。路翎和蒋纯祖在相当大程度上的同一性早已为许多论者指出，蒋纯祖的精神搏斗在相当大的程度上也可以看成是路翎的精神搏斗，蒋纯祖成为路翎自我的一个化身。这样，路翎的自我斗争，就可以形象化地转化为作者和人物之间的对话，也就是说，蒋纯祖成为路翎自我斗争的对话者。这意味着路翎面对蒋纯祖的时候，他面对的是一个具有充分价值的主体，而不只是作者的语言讲述的对象。

其实不仅蒋纯祖如此，路翎小说中的人物大部分都具有充分的主体性，这样，作者在叙述这些主体性人物的时候，他是面对着主体说话，而不是在主体的背后说话，也就不能用定性的客观化语言——这种语言往往是主体不在场的判断的语言、指物的语言，也被称为"背靠背的语言"。说到这里，也就回到了上面所说的胡风和路翎关于语言问题的讨论。

而现代的搏斗经验，在一个意义上也正是主体间的语言搏斗经验。

在另一层密切相关的意义上，未完成的、一直处于紧张过程中的主体思想，在要求语言来表达、捕捉语言来表达的时候，必然发生磨擦、冲突、搏斗，这不仅见于路翎小

说的叙述过程，也见于胡风理论的叙述过程。敢于自称"当今世界最了解胡风的一个人"的聂绀弩，曾经这样谈论胡风：他不是文字的奴隶，他的文字是他自己创造出来的，只属于他，或者说只属于他的理论和他的诗。别的什么学问都跟他的诗和文章无缘。胡风的文字所以让人感到艰涩，不顺，甚至难以理解，因为他是一个探索者，而且探索的是险境，是谁都没有去过也不敢去的地方。你可以说他是一意孤行，是的，他单枪匹马，不顾死活，必然会弄得头破血流，遍体鳞伤。他绝不是那个外国的唐·吉诃德！胡风追求的文学境界，我以为他其实并没有真的到达，他只不过是在艰难的探索中望见和感觉到了，或者自以为达到了。因此他的文章就有许多一时很难说透的地方，因为说不透，文字就必定带点生涩。可他自己却已经沉浸在开拓者的狂奋和欢乐之中了。[1]聂绀弩谈论胡风所触及的个人主体和语言之间的紧张情形，在相当大的程度上也可以移用来谈论路翎。

而把现代的搏斗经验深化到语言搏斗的复杂过程中来探索、历险、挣扎、痛苦、欢乐，正是深入到现代文学的核心展开的工作。

[1] 聂绀弩的这段话是牛汉转述的，见牛汉、绿原《胡风诗全编·编余对谈录》，《胡风诗全编》第780页，浙江文艺出版社1992年第1版。

第8章

学院空间、社会现实和自我内外

——西南联大的现代主义诗群

一

我希望下面将要作出的描述和阐释，能够引领着认识到达这样的地方：西南联大现代主义诗群的崛起，显示了中国新文学发展至此日日明朗起来的一个新现象，即学院讲授的文学——主要是近现代的西洋文学——对创作界产生了相当大的影响，推动新文学发生了深刻的变化。其实这一新现象的端倪早就出现（下文将略有述及），只不过要等到西南联大时期，这一现象才变得集中、突出、强烈，因而拓展出较大的探讨空间。

要达到这样的认识也许是一件不太困难的事，不过，认识到达了这样的地方，也就同时濒临着危险的情境。这个危险就是，认识跌落进早已存在的陷阱，认为现代主义

的文学是学院的产物，是学院相对封闭的空间保证和促成了现代主义创作的繁盛。特别是，对比于当时中国抗日战争的大背景，对比于在这一大背景之下涌现出来的力图直接服务于抗战的大量文学创作，这一认识就会得到加强。这篇文章同样强调战争这一巨大的背景，而且特别要强调，西南联大这一学院空间，本身就是战争的产物，不仅不可能把战争这一大背景封闭在外，而且深刻地感受着战争所带来的种种信息，并对这种种信息进行了学院形式的转化。本文试图说明，正是经历了战争，在全民族的灾难和单个人的精神磨难之间，在共同的压力下和个人独特的生命感受之间，在异域的文学启迪和中国自身的现实境遇之间，崛起了西南联大的现代主义诗群。通过这一事实，我们对现代主义文学本身，也许能够加强一种感性认识：它与艰苦的磨难、巨大的创伤、甚至是深刻的危机紧密相联，而不是躲避在象牙塔内的文字制作；同时，对西南联大的现代主义诗歌创作，也许也能够加强一种感性认识：它是异域的文学启迪与中国自身的、个人自身的现实境遇和精神状况相激发、相磨擦而产生的，而它的成就，在很大的程度上就取决于互相激发和互相磨擦的程度。

如果认识能够同时到达以上所说的这两个地方，认识也许就到达了西南联大现代主义诗群的核心。到达这个核心之后，我们就会发现，原来上面所说的两个地方，其实是同一个地方。

二

在第一次世界大战之后的1922年，T.S. 艾略特的《荒原》发表。耐人寻味的是，这首轰动西方文坛的长诗，中译本是抗日战争即将爆发之时出版的，这首诗在现代中国影响最大的时期也恰恰就在抗战时期。这种影响不全是通过中译本产生的，在西南联大，课堂讲授和直接阅读原文是更主要的渠道。对于中译者赵萝蕤来说，她也是在学院里接触和翻译这首诗的。1936年底，赵萝蕤在清华大学外国文学研究所读研究生的最后一年，戴望舒听说她曾试译过《荒原》的第一节，就约她把全诗译出，由上海新诗社出版。在此之前，她已经听过美籍教授温德(Robert Winter)老师详细地讲解过这首诗，所以她的译者注基本就采用了温德的讲解。她还请青年教授叶公超老师写了一篇序，序言显示出叶公超对作品及其作品的影响有着超出一般水平的理解，其中还说了这样一句话："他的影响之大竟令人感觉，也许将来他的诗本身的价值还不及他的影响的价值呢。"在卢沟桥事变前一个月，赵萝蕤在北京收到样书。这本书计印行简装300本，豪华50本。[1]

其实早在为赵萝蕤的译本作序之前三年，叶公超就写

[1] 参见赵萝蕤《我与艾略特》、《怀念叶公超老师》、《艾略特与〈荒原〉》、《我的读书生涯》等文，均收入《我的读书生涯》，北京大学出版社1996年11月第1版。

过一篇相当深入的评论，题为《爱略特的诗》，发表于一九三四年四月出版的《清华学报》第九卷第二期。叶公超对现代主义作品和文义理论的兴趣和见识确实超出了当时的一般水平，他翻译过弗吉尼亚·伍尔芙的名作《墙上一点痕迹》(The Mark on the Wall)，并写"译者识"，发表于一九三二年一月的《新月》第四卷第一期；他还特别津津乐道"新批评"理论奠基者瑞恰慈(I.A.Richards)的文学主张，为曹葆华译瑞恰慈著作《科学与诗》作序时，强调说："我相信国内现在最缺乏的，不是浪漫主义，不是写实主义，不是象征主义，而是这种分析文学作品的理论。"[1]

30年代现代主义诗歌创作的代表诗人卞之琳，也曾经谈到过他在北京大学上学时所受到的课堂影响。1931年，叶公超代替遇难的徐志摩上英诗课，使那时正"借鉴以法国为主的象征派诗"的卞之琳发现了另外一个世界："是叶师第一个使我重开了新眼界，开始初识英国30年代左倾诗人奥顿之流以及已属现代主义范畴的叶慈晚期诗。我特别记得他在堂上津津有味教我们《在学童中间》一诗，俨然自充诗中已成'头面人物'的叶慈督学，把我们当学童，在我们中间寻找变成当年幼小的女孩子茆德·甘(Maud Gonne)一副稚气的面貌而感慨系之。"叶公超接编《新月》杂志，发表了卞之琳《魏尔伦与象征主义》、《恶之华拾零》等译文和译诗，"后来他特嘱我为《学文》创刊号专译托·

[1] 叶公超《曹葆华译〈科学与诗〉序》，原载《科学与诗》，商务印书馆一九三七年四月第一版，此处引自《叶公超批评文集》第148页，珠海出版社1998年10月第1版。

斯·艾略特著名论文《传统与个人的才能》，亲自为我校订，为我译出文前一句拉丁文 motto，这不仅多少影响了我自己在30年代的诗风，而且大致对三四十年代一部分较能经得起时间考验的新诗篇的产生起过一定的作用。"[1]

从赵萝蕤和卞之琳各自的初始接触现代主义作品、接受其影响从而进行研究、翻译或创作的个人经验，我们多少可以遥想一下当时清华和北大讲授西洋近现代文学的情形。后来，这样的情形就渐成气候，它把尚嫌孤立、微弱的个人经验连接起来，唤起一群青年互相呼应的现代感受和文学表达。这一时期，就是这两所学校和南开大学合并成西南联大的时期，叶公超仍然是这一氛围中令人注目的人物，卞之琳已经从当年的学生变为联大的教师。赵萝蕤虽然和陈梦家一起到了昆明，但由于夫妇不同校的规定，她就只好成为一个烧锅时腿上放着一本英文书的家庭主妇。在那时的教师中，对学生的文学创作予以较大支持和推动作用的，有闻一多、朱自清、李广田等，而其影响深人渗透到青年学生的现代感受和文学表达之中的，在讲授传播西方现代主义文学方面特别应该提到英籍讲师燕卜荪(William Empson)的《当代英诗》课，在创作方面特别应该提到也在联大任教的冯至所写的《十四行集》诗组，它本身就是西南联大现代主义诗歌创作中最重要的作品。

燕卜荪(1906—1984)是新锐的批评家和诗人，来中国之前已经以他的诗和1930年出版的《七类晦涩》建立了他

[1] 卞之琳《赤子心与自我戏剧化：追念叶公超》，引自《地图在动》第286、287页，珠海出版社1997年4月第1版。

在诗坛和文学批评界的地位。他1937年初来中国，不久就跟着临时大学，到长沙，南岳，蒙自，昆明，同中国师生相处融洽。他当时写了一首题为《南岳之秋》(Autumn In Nanyue)的长诗，共234行，是他一生最长的诗作。这首诗抒写的是"同北平来的流亡大学在一起"的经验，其中有这样几句：

> 哪些珀伽索斯应该培养，
> 　　就看谁中你的心意。
> 版本的异同不妨讨论，
> 　　我们讲诗，诗随讲而长成整体。[1]

珀伽索斯是希腊神话中的双翼飞马，足踩过的地方就会泉水涌出，诗人饮了能够获得灵感。燕卜荪用在这里，特指那些共处的有文学才华的青年学生。诗中所描述的这种情形，到了云南的西南联大时期发展得更为充分。一方面，"一个出现在中国校园中的英国现代诗人本身就是任何书本所不能代替的影响"，另一方面，燕卜荪讲课的方式也特别值得注意，"他只是阐释词句，就诗论诗，而很少像一些学院派大师那样溯源流，论影响，几乎完全不征引任何第二手的批评见解。"这样做的结果，就逼迫他的学生们"不得不集中精力阅读原诗。许多诗很不好懂，但是认真阅读原诗，而且是在那样一位知内情，有慧眼的向导的指引之下，总使我们对于英国现代派诗和现代派诗人所推崇的17

[1] 此处用王佐良译文，引自《西南联大现代诗钞》第85页，中国文学出版社1997年10月第1版。

世纪英国诗剧和玄学派诗等等有了新的认识。"[1]联大的青年诗人们，如其中的王佐良后来回忆的那样，"跟着燕卜荪读艾略特的《普鲁弗洛克》，读奥登的《西班牙》和写于中国战场的十四行，又读狄仑·托玛斯的'神启式'诗，他们的眼睛打开了——原来可以有这样的新题材和新写法！"[2]"他的那门《当代英诗》课……从霍甫金斯一直讲到奥登……所选的诗人中，有不少是燕卜荪的同辈诗友，因此他的讲解也非一般学院派的一套，而是书上找不到的内情，实况，加上他对于语言的精细分析。""当时我们都喜欢艾略特——除了《荒原》等诗，他的文论和他所主编的《标准》季刊也对我们有影响。但是我们更喜欢奥登，原因是：他更好懂，他的掺和了大学才气和当代敏感的警句更容易欣赏，何况我们又知道，他在政治上不同于艾略特，是一个左派，曾在西班牙内战战场上开过救护车，还来过中国抗日战场，写下了若干首颇令我们心折的十四行诗。"[3]周珏良也回忆道："记得我们两人（另一人指穆旦——引者）都喜欢叶芝的诗，他当时的创作很受叶芝的影响。我也记得我们从燕卜荪先生处借到威尔逊（Edmund Wilson）的《爱克斯尔的城堡》和艾略特的文集《圣木》（The Sacred Wood），才知道什么叫现代派，大开眼界，时常一起谈论。他特别对艾

[1] 王佐良《怀燕卜荪先生》，引自《语言之间的恩怨》第108、107页，天津人民出版社1998年3月第1版。

[2] 王佐良《谈穆旦的诗》，引自《中楼集》第183页，辽宁教育出版社1995年10月第1版。

[3] 王佐良《穆旦的由来与归宿》，引自《王佐良文集》第466页，外语教学与研究出版社1997年10月第1版。

略特著名文章《传统和个人才能》有兴趣，很推崇里面表现的思想。当时他的诗创作已表现出现代派的影响。”[1]

当时的气氛，其自身的内部，似乎就存在着一种强烈的反差。一方面是战争期间的困难，另一方面则是初始接触现代主义文学时青年人那种特有的兴奋和沉迷。“联大的屋顶是低的，学者们的外表褴褛，有些人形同流民，然而却一直有着那点对于心智上事物的兴奋。在战争的初期，图书馆比后来的更小，然而仅有的几本书，尤其是从外国刚运来的珍宝似的新书，是用着一种无礼貌的饥饿吞下了的。这些书现在大概还躺在昆明师范学院的书架上吧：最后，纸边都卷如狗耳，到处都皱叠了，而且往往失去了封面。但是这些联大的青年诗人们并没有白读了他们的艾里奥脱与奥登。也许西方会吃惊地感到它对于文化东方的无知，以及这无知的可耻，当我们告诉它，如何地带着怎样的狂热，以怎样梦寐的眼睛，有人在遥远的中国读着这二个诗人。在许多下午，饮着普通的中国茶，置身于乡下来的农民和小商人的嘈杂之中，这些年轻作家迫切地热烈地讨论着技术的细节。高声的辩论有时伸人夜晚：那时候，他们离开小茶馆，而围着校园一圈又一圈地激动地不知休止地走着。”[2]当时出现了好几个诗社和文艺社，最早是蒙自分校的南湖诗社，到昆明联大的时候有南湖诗社扩大后改名的高原社、包括校外社员

[1] 周珏良《穆旦的诗和译诗》，引自《一个民族已经起来》第20页，江苏人民出版社1987年第1版。

[2] 王佐良《一个中国诗人》，此文原载英国伦敦Life and Letters1946年6月号，后又刊于北京《文学杂志》1947年8月号。此处引自《蛇的诱惑》第2页，珠海出版社1997年4月第1版。

的南荒社、冬青文艺社、新诗社、耕耘社以及叙永分校的布谷社等。校园师生的创作，除了经常出现在大后方和香港等地的报刊上之外，还有一个最集中、最重要的聚集地：以昆明西南联大文聚社名义出版的《文聚》。

《文聚》1942年2月创刊，初为半月刊，后改为月刊，再改为不定期丛刊，又改为《独立周报》的副刊，一直出版到1946年。创刊号的风格，基本上就是以后《文聚》的一贯风格。创刊号的题头就是现在可被视为中国新诗经典之作的穆旦的《赞美》，刊出后就受到赞美；其他的诗有杜运燮的《滇缅公路》、罗寄一的《一月一日》和《角度》、陈时的散文诗《悲剧的金字塔》和《地球仪》，都明显接受西方现代诗风的影响，所写却是切身的中国当下的现实和个人的精神境况。这一期的小说是汪曾祺的《待车》和林元的《王孙——大学生类型之二》，汪曾祺的这篇小说是他尝试意识流手法的试验之作。这一期的评论文章是佩弦（朱自清）的《新诗杂话》，散文包括李广田的《青城枝叶》、马尔俄的《怀远三章》和上官碧（沈从文）的《新废邮存底》。从创刊号也可以看出，我们不能说《文聚》是一个纯粹现代主义风格的杂志，可是毕竟能够感觉出中国式现代主义的倾向和分量。这从所发表的不同作家作品的数量也可以得到一点说明：据统计，由始至终的《文聚》，老师当中发表诗文最多的是冯至，学生当中发表最多的是穆旦。冯至除了发表散文、小说、诗之外，还有译诗，分别为《里尔克诗十二首》（二卷一期）和《译尼采诗七首》（二卷二期）。在现代主义性质的诗文作者和译者当中，还有这样一些名字十分引人注目：卞

之琳、王佐良、杨周翰、郑敏等等。文聚社还计划出版《文聚丛书》，1943年《文聚》一卷五、六期合刊上登出广告，共有以下十种：小说类有沈从文的《长河》（长篇）、冯至的《楚国的亡臣》（中篇）、刘北汜的《阴湿》（短篇集）、林元的《大牛》（短篇集）、马尔俄的《飓风》（短篇集），散文集包括李广田的《日边集》、赵萝蕤的《象牙的故事》、方敬的《记忆的弦》，诗集是穆旦的《探险队》，还有卞之琳的译诗集《〈亨利第三〉与〈旗手〉》。到抗战胜利，出版了其中的三种：《〈亨利第三〉与〈旗手〉》、《探险队》和《长河》。特别应该注意的是，《探险队》是穆旦的第一本诗集。经过时间的磨洗，我们今天显然更有充分的自信说，这三种和《楚国的王臣》（后来改名《伍子胥》由上海文化生活出版社1947年出版）正是其中最重要的。抗战胜利后，《文聚丛书》和《文聚》杂志也随着作者、编者离开昆明而停止了出版。[1]

三

在感受到一种强烈的现代主义氛围，并且阅读了一代青年诗人的现代主义诗歌创作的实际成果之后，我们要问的是，为什么这一群诗人会和异域的现代主义文学相当迅速、相当强烈地产生出超乎寻常的亲近，甚至是心心相印

[1] 关于《文聚》杂志及其相关的情况，请参见《文聚》的负责人之一林元的文章《一枝四十年代文学之花——回忆昆明〈文聚〉杂志》，《新文学史料》1986年第3期。

的感觉？进一步要问的是，为什么这样密切的关系，对于尚处在创作初期的学生诗人来说，导致的结果就整体而言不是简单的模仿、生硬的照搬、横向的移植，而是绽开了中国自己的诗歌奇葩，造成了中国新诗史上光彩夺目的情景？

像通常我们可能会说的那样，是西方现代主义诗歌一下子打开了他们的眼界。可是，为什么他们一接触就觉得打开了眼界，而不是产生出别的反应？举一个相反的例子来说，早在这群青年诗人之前，徐志摩也接触过T.S.艾略特的作品，并且还写过一首诗，题目下标明拟这位英语现代诗人，其实二者间的精神距离相差很大。[1]为什么T.S.艾略特没有打开徐志摩的眼界？除了性格、气质、学养等个人性的因素之外，有没有更重大、更深刻的原因呢？西南联大的现代诗创作汇聚成群体性的气候，除了像燕卜荪的课堂讲授这一类带有一定偶然性的因素外，显然存在着超出个人性选择之外的原因。

从中国新诗的发展来说，到这一时期，正走到了一个转折点上。当年的局中人王佐良就说过，“西南联大的青年诗人们不满足于‘新月派’那样的缺乏灵魂上大起大落的后浪漫主义”。[2]这句话透露出否定和渴望新生的信息。其实对中国新诗的不满早就在滋生着，而且相当普遍。1940年赵萝蕤在昆明应宗白华之约为重庆《时事新报》“学灯”

---

[1] 徐志摩的这首诗题为《西窗》，副标题就是“仿T·S·艾略特”，载《新月》第一卷第四期，一九二八年六月十日出版。

[2] 王佐良《谈穆旦的诗》，引自《中楼集》第183页。

版撰文《艾略特与〈荒原〉》，其中就有这样清醒的自问："我为什么要译这首冗长艰难而晦涩的怪诗？为什么我对于艾略特最初就生了好奇的心？"她的回答是艾略特和前人不同，"但是单是不同，还不足以使我好奇到肯下苦功夫，乃是使我感觉到这种不同不但有其本身上的重要意义，而且使我大大地感触到我们中国新诗的过去和将来的境遇和盼望。正如一个垂危的病夫在懊丧、懈怠、皮骨黄瘦、色情秽念趋于灭亡之时，看见了一个健壮英明而坚实的青年一样。"她急切地点明："艾略特的处境和我们近数十年来新诗的处境颇有略同之处。"接着历数艾略特之前的诗人诗作，用"浮滑虚空"四个字直陈其弊病。赵萝蕤身受"切肤之痛"，在这篇文章的末尾两段，她迫切要表达的其实正是中国的现实情境和对于中国新诗再生的呼唤："《荒原》究竟是怎么回事，艾略特究竟在混说些什么？这是一片大的人类物质的精神的大荒原。其中的男女正在烈火中受种种不堪的磨炼，全诗的最末一节不妨是诗人热切的盼望'要把他放在烈火里烧炼他们'，也许我们再能变为燕子，无边的平安再来照顾我们。""我翻译《荒原》曾有一种类似的盼望：我们生活在一个不平常的大时代里，这其中的喜怒哀乐，失望与盼望，悲观与信仰，能有谁将活的语言来一泻数百年来我们这民族的灵魂里至痛至深的创伤与不变不屈的信心。因此我在译这首艰难而冗长的长诗时，时时为这种盼望所鼓舞，愿他早与读者相见。"[1]

[1] 《艾略特与〈荒原〉》，原载《时事新报》"学灯"版，一九四〇年五月十四日，此处引自《我的读书生涯》第7页、8页、18页。

我们应该能够充分地感受到，从中国新诗发展的本身来说已经面临的转折和求变，因为现实的强烈刺激而变得格外迫切和必须，战争把现实强行推到了每一个人的面前，一般总是习惯于隔着一定距离看待和体会现实的知识者和青年学生，现在却不能不承受着和现实发生剧烈磨擦的切肤之痛。这种时刻忍受着的切肤之痛，使得身受者自觉到以前的思想、意识乃至文学的"浮滑空虚"。而"浮滑到什么程度，空虚到什么程度，必需那身知切肤之痛，正面做过人的人才能辨得出深浅。"[1]也就是说，对于现实的意识深入到了文学意识的内部，它和文学发展的自身要求融为一体，成为促成诗歌写作转折和变化的根本原因。

恰恰是在这样的时候，西方现代主义诗歌击中了他们的切肤之痛，并且磨砺着他们对于当下现实的敏感，启发着他们把压抑着、郁积着的对于现实的感受充分、深刻地表达出来。也许我们可以这样说，对于那些青年诗人而言，真实发生的情形并不是西方现代主义手法和中国现实内容的"结合"，却可能是这样的过程：他们在新诗创作上求变的心理和对于中国自身现实的感受，在艾略特、奥登等西方现代诗人那里获得了出乎意料的认同，进一步，那些西方现代主义诗歌使得他们本来已有的对于现实的观察和感受更加深入和丰富起来，简而言之，西方现代主义诗歌使他们的现实感更加强化，而不是削弱；同时，西方现代主义诗歌自然地包含着把现实感向文学转化的方式，从而

[1] 《艾略特与〈荒原〉》，引自《我的读书生涯》第8页。

引发出他们自己的诗歌创作。

我无意把上面的观点推向极端，以为战争必然引发出西南联大的现代主义诗群，因为面对同样的现实，也即时地涌现出了直接、简单地应对战争、甚至是服务于战争的文学创作。但后面这一种不容否认的事实，同样也不能推导出战争必然引发简单化、公式化、口号化创作的结论。不同形态的文学创作和现实之间的不同方式、不同程度的关系，提醒我们注意现实本身的复杂性、人的现实意识的复杂性以及现实转化人文学的复杂性。在诸多的复杂性之中，一个同时具有清醒的现实意识和自觉的文学意识的作家和诗人，将作出怎样的更有意义和价值的选择和努力呢？西南联大的诗人们，以他们实际的诗歌写作作了回答。

这是一种什么性质的回答呢？我想借助于奥登的诗来弄明白这个问题。也许，我们读懂了他们喜爱的奥登的诗，就多少能够明白这是什么样的回答。奥登 1938 年春天和依修午德一起访问过中国的抗日战场，他的《战时》十四行诗组的第十八首，写的是一个普通中国士兵的死亡，他以感人的诗句让这种卑微人物的死亡在广阔的时代和历史中产生出意义："他不知善，不择善，却教育了我们/并且像逗点一样加添上意义/他在中国变为泥土，以便在他日/我们的女儿得以热爱这人间……" 有意思的是，据奥登和依修午德两人合著的《战地行》(Journey to a War)一书说，奥登在武汉的文艺界招待会上朗诵这首诗，第二句翻译不敢直译，私自作了篡改。原诗的前两句是："他被使用在远离文化中心

的地方/又被他的将军和虱子所遗弃”[1]，翻译把第二句改成：“穷人与富人联合起来抗战”。奥登的原诗和翻译的修改，可以为我们在上面所说的现实本身的复杂性、人的现实意识的复杂性以及现实转化入文学的复杂性，下一个很好的注脚。但要明白西南联大现代主义诗群的选择和意义，我们更应该读奥登的另一首诗：《“当所有用以报告消息的工具……”》，《战时》十四行诗组第二十三首，全诗如下——

当所有用以报告消息的工具
一齐证实我们的敌人的胜利；
我们的棱堡被突破，军队在败退，
“暴行”风靡像一种新的疫疠，

“邪恶”是一个妖精，到处受欢迎；
当我们悔不该生于此世的时分：
且记起一切似已被遗弃的孤灵。
今夜在中国让我来追念一个人，

他经过十年的沉默，工作而等待，
直到在缪佐显出了全部的魄力，
一举而让什么都有了个交代：

于是带了“完成者”所怀的感激，

[1] 本文引用的这首诗的中译，采用的是穆旦的译文。

他在冬天的夜里走出去抚摩
那座小堡，像一个庞然大物。[1]

就我个人而言，我在第一次阅读这首诗的时候，十分震惊诗中的陡转：本来在说战局、"暴行"、"邪恶"和人的沮丧、绝望、对恶劣时代的抱怨，突然出现了这样的诗句："今夜在中国让我来追念一个人"（Tonight in China let me think of one）。这个被追念的诗人就是里尔克，他从1913年起沉默了十年之后，终于在瑞士缪佐的一个古堡里写下了他一生最伟大的作品《杜依诺哀歌》，以诗担负起了诗人的命运。在战乱时代，在现实的困苦和生存的压力之下，在绝望与信念、历史与个人之间，西南联大的那群师生，为什么要抱紧诗歌，孜孜于现代诗的创作呢？奥登的这首诗就是一个根本性的回答。他们试图以诗担负起他们作为诗人的命运，以诗担负起时代和现实的重量。也正是在这命运和重量的压力下，在这恶劣的时局中，他们的诗迸发出灿烂的光辉——这也正是在中国的现实和文学之间的关系中，令人十分震惊而欣喜的陡转。

四

"今夜在中国让我来追念一个人"——那个时期在中

[1] 此处采用的是卞之琳的译文，引自《外国现代派作品选》第4册第344—345页，上海文艺出版社1985年10月第1版。

国，在西南联大，确实有一个人常常追念德语伟大的诗人里尔克，而且像里尔克曾经经受的那样正经受着长时间的沉默。这个人即将爆发出来的诗章也将和里尔克的名字联在一起。这个人是冯至。

鲁迅在1935年称冯至"是中国最为杰出的抒情诗人"[1]，这一判断是基于冯至1927年出版的《昨日之歌》和1929年出版的《北游及其它》两个诗集里的作品，特别是后一种。而从1930到1940年间，冯至几乎没有诗作。在30年代前半段，他在德国学习，"听雅斯丕斯讲存在主义哲学，读基尔克戈尔特和尼采的著作，欣赏梵诃和高甘的绘画，以极大的兴趣诵读里尔克的诗歌，而自己却一首像样子的诗也写不出来。"1935年回国后，感受着中国混乱困苦的现实，"'写不出来'的情况依然继续着，我与文学好像已经失掉了关系。"[2] 到1941年，这个沉默期突然被打破，偶然写出一首变体的十四行，接下来就顺势而发。"这开端是偶然的，但是自己的内心里渐渐感到一个责任：有些体验，永远在我的脑海里再现，有些人物，我不断地从他们那里吸收养分，有些自然现象，它们给我许多启示：我为什么不给他们留下一些感谢的纪念呢？由于这个念头，于是从历史上不朽的精神到无名的村童农妇，从远方的千古的名城到山坡上的飞虫小草，从个人的一小段生活到许多人共同的遭遇，凡是和我的生命发生深切的关联的，对于每件事物我都写出一首诗：有时一天写出两三

[1] 《〈中国新文学大系〉小说二集序》，《鲁迅全集》第6卷第243页，人民文学出版社1981年第1版。

[2] 《自传》，《冯至选集》第二卷第502页，四川人民出版社1985年8月第1版。

首，有时写出半首便搁浅了，过了一长久的时间才能完成。这样一共写了二十七首。到秋天生了一场大病，病后孑然一身，好像一无所有，但等到体力渐渐恢复，取出这二十七首诗重新整理誊录时，精神上感到一阵轻松，因为我完成了一个责任。"[1]

也许就是在这长长的沉默期内，冯至完成了蜕变和转化，其实质就如以歌德为对象的第十三首最后两句所说："万物都在享用你的那句名言，/它道破一切生的意义：'死和变。'"其情形恰如咏鼠曲草的第二首所说："一切的形容、一切喧嚣/到你身边，有的就凋落，/有的化成了你的静默；//这是你伟大的骄傲/却在你的否定里完成。"《十四行集》就是脱落旧皮、新生长出来的诗的躯体。多年来随时打开来读的里尔克的作品，逐渐地引领着冯至的诗，从早期的浪漫主义的情绪表露，蜕化为现代主义的沉思、凝想和对于世界的自觉担当。

《十四行集》里的叙述主体，是一个孤孤单单的个人，甚至孤单到如此的程度：在暴风雨夜的孤灯下，"我们在这小小的茅屋里/ 就是和我们用具的中间/ 也有了千里万里的距离"（第二十一首）。可是这个个人不仅维护着自己的孤独，而且孜孜深化着自己的孤独。这种孤独，弥散着独自存在着、独自去成就的勇气和高贵。用他自己在别处的话来说，就是，"人之可贵，不在于任情地哭笑，而在于怎样能

[1] 《〈十四行集〉序》，原载上海文化生活出版社 1949 年版《十四行集》。《十四行集》的初版本是 1942 年桂林明日社出版的，本文以下所引《十四行集》里的诗句，依据的是上海文化生活出版社的版本。

加深自己的快乐，担当自己的痛苦"[1]。然而，正像我们在里尔克身上所看到的那样，我们在《十四行集》里再次看到，这种生命体验的深刻的孤独，不是因为隔绝造成的（隔绝也没有能力造成生命体验的深刻孤独），因而这种孤独的主体也就不会有意把自身隔绝开来，恰恰相反，他所要做的却是最大限度地把自身敞开，自身向世界敞开，世界把自身充满。诗人把这样的存在意愿凝结成简洁然而恢宏的诗句："给我狭窄的心/一个大的宇宙！"（第二十二首）在这样的祈求里面，既包含着独与天地相往还的宽阔、深邃的境界，也蕴蓄着"孑然一身担当着一个大宇宙"[2]的责任和勇气。这样的人生态度必然渗透到诗艺，冯至也自然地从里尔克那里承接了一种可称之为敞开的诗艺，他说："'选择和拒绝'是许多诗人的态度，我们常听人说，这不是诗的材料，这不能入诗，但是里尔克回答，没有一事一物不能入诗，只要它是真实的存在者；一般人说，诗需要的是情感，但是里尔克说，情感是我们早已有了的，我们需要的是经验：这样的经验，像是佛家弟子，化身万物，尝遍众生的苦恼一般。"[3]

化身万物的经验，在第十六首里得到了相当质朴的呈现——

我们站立在高高的山巅

[1] 《忘形》，《冯至选集》第二卷第85页。

[2] 《一个消逝了的山村》，《昨日之歌》第205页。

[3] 《里尔克——为十周年祭日作》，《冯至选集》第二卷第158页。

化身为一望无边的远景，
化成面前的广漠的平原，
化成平原上交错的蹊径。

哪条路，哪道水，没有关联，
哪阵风，哪片云，没有呼应；
我们走过的城市、山川，
都化成了我们的生命。

我们的生长，我们的忧愁
是某某山坡的一棵松树，
是某某城上的一片浓雾；

我们随着风吹，随着水流，
化成平原上交错的蹊径，
化成蹊径上行人的生命。

人与人、人与物、人与自然宇宙的交流、融合、关联、渗透、呼应，这一切之所以能够进行，能够被敏锐地感受着，那是因为这个人的自身敞开着，只有处于敞开的状态，他才可以说——

我们准备着深深地领受
那些意想不到的奇迹，
在漫长的岁月里忽然有

彗星的出现，狂风乍起；

我们的生命在这一瞬间，
仿佛在第一次的拥抱里
过去的悲欢忽然在眼前
凝结成屹然不动的形体。

这是第一首的一、二两节。在总计二十七首诗当中，它不是最早写出来的，却放在开篇的位置，实在是非常恰当的安排。对诗组自身，它像一个序幕，又暗含着对紧接在后面的诗章的统领性的力量；对于诗人自身，它是一种自我状态的揭示，又是对延续着过去面来的目下的状态趋于深广的期许；对于读者，它是一种提示、启发，又是不容思索地降临到你面前的一个"奇迹"。接下来，随着诗章的逐一展开，我们承受着这样那样的经验和事体，心灵和思想送往迎来，最后终于迎来了自身的成熟和意义。诗组的最后一首带有总结的性质，但更重要的是它呈现出了自身敞开所获得的各种经验化合后而成就的提升和开阔，几乎可以说，这是趋向于无限崇高的提升和无限旷远的开阔——

从一片泛滥无形的水里
取水人取来椭圆的一瓶，
这点水就得到一个定形；
看，在秋风里飘扬的风旗，

它把住些把不住的事体，

让远方的光、远方的黑夜

和些远方的草木的荣谢，

还有个奔向无穷的心意，

都保留一些在这面旗上。

我们空空听过一夜风声，

空看了一天的草黄叶红，

向何处安排我们的思，想？

但愿这些诗像一面风旗

把住一些把不住的事体。

这个比喻后来还真的为人所取，称誉冯至的《十四行集》是“一面中国现代主义诗胜利的旗帜”，“影响了正在崛起的新一代诗人”，袁可嘉描述了当时他所身受的震撼：“1942年我在昆明西南联大新校舍垒泥为墙、铁皮护顶的教室里读到《十四行集》，心情振奋，仿佛目睹了一颗彗星的突现。”[1]毫无疑问，在当时西南联大现代主义思潮和诗潮的热烈气氛中，《十四行集》的出现是件大事。

不过，要把《十四行集》的影响具体到诗风上来考察，却是一件很令人为难的事。这其间存在着这样一个巨大的差异：从影响源来讲，冯至所浸淫的主要是来自德语系统

[1] 《“给我狭窄的心／一个大的宇宙”——〈冯至诗文选〉序》，《昨日之歌》第7页。

的哲学思想、文学观念和诗歌风格，而西南联大的大学才子式青年诗人，他们中的大多数是外文系学生，当时所热衷的是英美二三十年代的现代诗和文论。基于影响源的不同，思想、观念、风格的差异，冯至的诗和学生诗人诗作之间的不同相当明显。要说相近和相通，在那一群学生诗人当中，大概可以举郑敏作为个别的例子。这跟郑敏是哲学系的学生有关系，她保持着沉思的习性，而且也像冯至一样嗜读歌德和里尔克。她的观物方式显然受益于里尔克，《金黄的稻束》这一类的作品也确实证明她和冯至接受过同源性的影响。话再说回来，如果说《十四行集》的出现是件重要的事情，其重要性主要还是体现为自身的成就而不是对青年诗人的具体可考的普遍性影响的话，那么这也恰好说明冯至在中国现代诗史上的独特不群。中国新诗所受西方现代主义的影响，大致上可以说主要来自于法、英、德三个语言系统，法国的象征主义之于中国的二三十年代的象征派，英美的现代派之于中国三四十年代的现代主义，都有相当可观的受影响者，可以开列出不少诗人的名字；与此相对照，承受德语系统现代诗影响而成就自身诗创作的，几乎没有几个人，可谓相当寂寥，冯至则是从这寂寥情形中突出来的一个。

五

在西南联大的现代主义诗群中，我们以冯至作为教师

诗人的特殊个例；而在那群年青的学生诗人——马逢华、王佐良、叶华、沈季平、杜运燮、何达、杨周翰、陈时、周定一、罗寄一、郑敏、林蒲、赵瑞蕻、俞铭传、袁可嘉、秦泥、缪弘、穆旦，等[1]——当中，最杰出的就要数穆旦了。在穆旦的诗中，其实也能够感受到里尔克的影响，特别是在那些凝重、深思的品格比较强的诗作里，这种感受就更加明显。不过，构成影响主要成分的，还是英美现代诗。穆旦相当有意识地排斥传统、陈旧的意象、语言和诗风，自觉追求现代意识对于写作的完全融入，王佐良当时就在《一个中国诗人》的文章中指出，“他的最好的品质却全然是非中国的”，“穆旦的胜利却在他对于古代经典的澈底的无知”；然而，与此相对，“最好的英国诗人就在穆旦的手指尖上，但他没有模仿，而且从来不借别人的声音歌唱。”他以“非中国”的形式和品质，表达的却是中国自身的现实和痛苦，他“最善于表达中国知识分子的受折磨又折磨人的心情”。这种奇异的对照构成了穆旦的“真正的谜”。[2]

穆旦的第一个诗集《探险队》收了一首题为《还原作用》的短诗，全诗如下——

> 污泥里的猪梦见生了翅膀，
> 从天降生的渴望着飞扬，
> 当他醒来时悲痛地呼喊。

[1] 这些青年诗人的作品可参见《西南联大现代诗钞》，杜运燮、张同道编选，中国文学出版社 1997 年 10 月第 1 版。

[2] 《一个中国诗人》，此处引自《蛇的诱惑》第 7 页、第 4 页。

心中燃烧着却不能起床，
跳蚤，耗子，在他的身上粘着，
你爱我吗？我爱你，他说。

八小时工作，挖成一棵空壳，
荡在尘网里，害怕把丝弄断，
蜘蛛嗅过了，知道没有用处。

他的安慰是求学时的朋友，
三月的花园怎么样盛开，
通信联起了一大片荒原。

那里看出了变形的枉然，
开始学习着在地上走步，
一切是无边的，无边的迟缓。[1]

穆旦在70年代中期与一个学诗的青年的通信中，对这首诗作了简明的解释："青年人如陷入泥坑中的猪（而又自认为天鹅），必须忍住厌恶之感来谋生活，处处忍耐，把自己的理想都磨完了，由幻想是花园而变为一片荒原。"问题是，这样的现实感受和思想怎么以诗来表现呢？穆旦坦言是受了外国现代派的影响写成的，"其中没有'风花雪

[1] 引自《穆旦诗全编》，中国文学出版社1996年9月第1版。本文中出现的穆旦的诗，都是根据此书引用。

月'，不用陈旧的形象或浪漫而模糊的意境来写它，而是用了'非诗意的'辞句写成诗。这种诗的难处，就是它没有现成的材料使用，每一首诗的思想，都得要作者去现找一种形象来表达；这样表达出的思想，比较新鲜而刺人。"[1]

"非诗意的"性质不仅是辞句层面的问题，常常贯彻了一首诗的里外。从根本上讲，这是源于自身经验的"非诗意"性。诗人在转达和呈现种种"非诗意的"现实经验的时候，是力求忠实于切身的个人经验，还是存心贴近或归顺于诗的传统与规范，这之间的分野必然导致相当不同的诗的品性。穆旦的追求，正是从他个人和他那一代人的实际经验出发，形成了他对于诗的观念并实践于创作中。他后来这样概括过他的这种自觉意识："奥登说他要写他那一代人的历史经验，就是前人所未遇到过的独特经验。我由此引申一下，就是，诗应该写出'发现底惊异'。你对生活有特别的发现，这发现使你大吃一惊（因为不同于一般流行的看法，或出乎自己过去的意料之外），于是你把这种惊异之处写出来，其中或痛苦或喜悦，但写出之后，你心中如释重负，摆脱了生活给你的重压之感，这样，你就写成了一首有血肉的诗，而不是一首不关痛痒的人云亦云的诗。所以，在搜求诗的内容时，必须追究自己的生活，看其中有什么特别尖锐的感觉，一吐为快的。"[2]

"追究自己的生活"，忠实于"非诗意的"经验，写出"发现底惊异"，从这一类的立场和取向来看，我们觉察到，诗

[1] 《致郭保卫的信(四)》，《蛇的诱惑》第228、229页。

[2] 《致郭保卫的信(二)》，《蛇的诱惑》第224页。

的书写者力求把自我扩大成一个具有相当涵盖力和包容性的概念，自我充分敞开着，却又一直保持着独特的取舍标准和一己的感受性。经验居于诗的中心，成为诗的主体，因而必然导致诗的叙述成分大于抒情成分，甚至很多时候，抒情几乎完全被放逐了。以自我为中心的、封闭的抒情在现实经验面前一下子暴露出它的苍白、无力和可笑。也许并非完全出于无意，穆旦把一首明明放逐了传统抒情的诗称为抒情诗，它的完整标题是：《防空洞里的抒情诗》。这首诗描述了人们逃避飞机轰炸躲在防空洞里的种种琐碎的细节，特别以零星的对话推进，譬如："他笑着，你不应该放过这个消遣的时机，/这是上海的申报，唉这五光十色的新闻，/让我们坐过去，那里有一线暗黄的光。"诗作者透过散漫、空洞的对话，仿佛窥见了精神和现实中的某种隐秘。以第二节为例，先是这样的闲谈："谁知道农夫把什么种子洒在这土里？/ 我正在高楼上睡觉，一个说，我在洗澡。/你想最近的市价会有变动吗？府上是？/哦哦，改日一定拜访，我最近很忙。"这样的对话之后，紧接下来是诗作者的观察和感受——

寂静。他们像觉到了氧气的缺乏。
虽然地下是安全的。互相观望着：
O黑色的脸，黑色的身子，黑色的手！
这时候我听见大风在阳光里
附在每个人的耳边吹出细细的呼唤，
从他的屋檐，从他的书页，从他的血里。

在零碎、断续、无意义的细节和对话中，竟然出现了相当戏剧化的情景：那个看报纸消遣的人“拉住我”，“这是不是你的好友，/她在上海的饭店里结了婚，看看这启事！”而最突兀的还不是这种外在事实的戏剧化，相比之下，精神世界里的生死巨变更令人触目惊心，这首诗就是这样结束的——

胜利了，他说，打下几架敌机？
我笑，是我。
当人们回到家里，弹去青草和泥土，
从他们头上所编织的大网里，
我是独自走上了被炸毁的楼，
而发现我自己死在那儿
僵硬的，满脸上是欢笑，眼泪，和叹息。

在穆旦的诗中，我们特别容易感受到个人经验和时代内容的血肉交融、难扯难分，不仅是那些写战时一个民族共同经历的艰难困苦生活的诗作，而且在另外一些他特别擅长表现的以知识者个人精神历程的变化和内心挣扎为核心的诗作里，如《从空虚到充实》、《蛇的诱惑》、《玫瑰之歌》等，我们也特别能够强烈体会到属于一个时代的普遍的状况和特征。穆旦的老师燕卜荪结合自己的创作实践，对诗发表过这样的看法：“诗人应该写那些真正使他烦恼的事，烦恼得几乎叫他发疯。……我的几首较好的诗都是

以一个未解决的冲突为基础的。"[1]在相当大的程度上，穆旦的诗也可以作如是观。而且，使个人烦恼得几乎发疯的事和未解决的冲突，往往也正是使一个民族和一个时代烦恼得发疯的事和未解决的冲突。而就从个人之于普遍的状况之间的联系这一点，又让我们想到艾略特著名的《阿尔弗瑞德·普鲁弗洛克的情歌》，穆旦后来不仅翻译过这首诗，还翻译了美国批评家克里恒斯·布鲁克斯和罗伯特·华伦合著的《了解诗歌》一书中对于这首诗的详细阐释，他们关于这首诗达成了这样的认识："是否这首诗只是一个性格素描，一个神经质'患者'的自嘲的暴露？或者它还有更多的含意？……归根到底这篇诗不是讲可怜的普鲁弗洛克的。他不过是普遍存在的一种病态的象征……"[2]那么，由个人经验到时代的普遍象征，这个过渡是怎样完成的呢？对这个复杂的过程穆旦作过十分简要的提示："首先要把自己扩充到时代那么大，然后再写自我，这样写出的作品就成了时代的作品。这作品和恩格斯所批评的'时代的传声筒'不同，因为它是具体的，有血有肉的了。"[3]

穆旦是一个早慧的诗人，在西南联大，二十几岁的几年间，是他一生中创作最丰盛的时期，仅凭这一时期的诗作，就足以确立他在中国现代诗史上的突出位置。穆旦的诗提供了许多值得单独深入探讨的空间，譬如对于语言和

[1] 转引自王佐良著《英诗的境界》第169页，三联书店1991年7月第1版。

[2] 引自《外国现代派作品选》第1册(上)第87页，上海文艺出版社1980年第1版。

[3] 《致郭保卫的信(三)》，《蛇的诱惑》第227页。

经验之间的难以重合的现代敏感："静静地，我们拥抱在／用言语所能照明的世界里，／而那未形成的黑暗是可怕的，／那可能和不可能的使我们沉迷。"（《诗八首》之四）再如个人认知对时代集体性叙述的破坏及其之间错综复杂的关系，等等。而特别突出的，就是穆旦的诗深切地描述了敏感着现代经验的现代自我的种种不适、焦虑、折磨、分裂，这样一个现代自我的艰难的诞生和苦苦支撑，成就了穆旦诗的独特魅力和独特贡献。到 1947 年，他才 30 岁，以一首《三十诞辰有感》总结自我生命的历程，我们也许会为其中这样的画像而深受震动——

在过去和未来两大黑暗间，以不断熄灭的
现在，举起了泥土、思想和荣耀，
你和我，和这可憎的一切的分野。

西南联大另一位重要的诗人郑敏，在许多年后，在纪念穆旦去世十周年的论文里，谈到过这首诗："设想一个人走在钢索上，从青年到暮年。在索的一端是过去的黑暗，另一端是未来的黑暗……黑暗也许是邪恶的，但未来的黑暗是未知数，因此孕育希望、幻想、猜疑，充满了忐忑的心跳……关键在于现在的'不断熄灭'，包含着不断再燃，否则，怎么能不断举起？这就是诗人的道路，走在熄灭和再燃的钢索上。绝望是深沉的：'而在每一刻的崩溃上，看见一个敌视的我，／枉然的挚爱和守卫，只有跟着向下碎落，／没有钢铁和巨石不在它的手里化为纤粉。'然而诗人毕竟走

了下去，在这条充满危险和不安的钢索上，直到颓然倒下（1977年），遗憾的是，他并没有走近未来，未来对于他将永远是迷人的'黑暗'。"[1]

[1] 郑敏《诗人与矛盾》，引自《一个民族已经起来》第31页。

第 9 章

从“抽象的抒情”到“呓语狂言”

——沈从文的40年代

一

1934年，沈从文第一次回到少小离别的家乡凤凰，这一经历直接导致了《湘行散记》的诞生；回到北平后续写返乡前已经动笔的《边城》，“准备创造一点纯粹的诗，与生活不相粘附的诗”[1]。这两部作品成为沈从文湘西题材作品的典范，代表了他成熟的风格和个性特征。此后的一段时间，他并没有重要的创作。

抗战全面爆发后，流亡途中，沈从文又一次返乡，在沅陵大哥家住了几个月，直至1938年春天到昆明。这一特殊时期短暂的家乡生活，促生了散文集《湘西》和长篇小说

[1] 沈从文《水云》，《沈从文文集》第10卷第279页，花城出版社、三联书店香港分店1984年第1版。

《长河》。《长河》只完成了四卷计划中的第一卷，发表和出版过程中屡遭删节和扣压，可说是命途多舛。

这后两部作品和前两部相对应，不妨看成是湘西题材的延续。不过，对于这里要讨论的40年代的沈从文来说，从这种延续性中分明已经裂变出了一些新的不同的因素。这不同，正可以作为"沈从文的四十年代"的"引子"。

简单地说，如果《湘行散记》和《边城》可称为"牧歌"的话，《湘西》和《长河》已经不太能够保持舒缓的调子和柔和的心态——迫切的"问题"来了。写于1942年的《〈长河〉题记》里说："用辰河流域一个小小的水码头作背景，就我所熟悉的人事作题材，来写写这个地方一些平凡人物生活上的'常'与'变'，以及在两相乘除中所有的哀乐。问题在分析现实，所以忠忠实实和问题接触时，心中不免痛苦，惟恐作品和读者对面，给读者的也只是一个痛苦印象，还特意加上一点牧歌的谐趣，取得人事上的调和。"可是，他同时也深切地意识到，"有意作成的乡村幽默，终无从中和那点沉痛感慨。"[1]

纠结在这两部作品中的"问题"意识，一方面是对湘西特殊的历史、现实和将来命运的忧心关注和悲观的预感，另一方面，所有的关注和预感都关涉着现代中国的当下实况和来路去向。后一方面的普遍情境自然不可能包含和消融前一方面的特殊存在，但湘西也绝不是孤立封闭的社会区域。《〈长河〉题记》明白地告诉读者："'现代'二字已到了

[1] 沈从文《〈长河〉题记》，《沈从文文集》第7卷第5—6页。

湘西"。虽然在写《边城》的时候，便见出湘西"在变化中堕落趋势"；虽然《湘行散记》就试探性地、不为人注意地"把最近二十年来当地农民性格灵魂被时代大力压扁曲屈失去了原有的素朴所表现的样式，加以解剖与描绘"，但这些观察、感受和思想真正落实到作品中、成为作品的重心，还是要等到《湘西》和《长河》；而且，这样的思想意识，要到写《湘西》和《长河》的时候才清晰、明确和强烈起来，沈从文在这个时候回过头去看以前的作品，与当初写作时的心境和想法不知不觉中已经发生了很大的变化。[1]其中最明显的特征就是"问题"意识泄露出来的强烈的危机感和日益加深的焦虑。

危机和焦虑并不仅仅是由外在的社会现实所引发的情绪、意识和思想的状态，在沈从文这里，外向的关注与内向的探索，并不如通常表述的那样是相反方向上的事情，个人生命把里里外外的纷纭是非聚集融会，如此一来，不仅主体存在于世界之中，而且世界存在于主体之中。整个40年代，沈从文比以往任何时候更加敏感到个人和时代之间的密切而又紧张的关系，也比以往任何时候更加深刻地体会到精神上的极大困惑和苦恼。有意义的是，持续的危机和焦虑，使日常状态中平整光滑的生命露出了裂隙，从这裂隙中得以窥探隐伏的生命情状。

---

[1] 沈从文《〈长河〉题记》，《沈从文文集》第7卷第2、4页。

二

1941年7月沈从文创作了小说《看虹录》，1943年3月重写后发表于该年桂林《新文学》创刊号上，1945年收入小说集《看虹摘星录》。[1]小说引起的反应，除了“色情”的猜疑和指摘之外，便是“晦涩难懂”的印象，有会于心的读者恐怕是少而又少。沈从文后来就不再写与“看虹”、“摘星”同类的作品，此一方向的生命探索和文学实验废然而止。

《看虹录》有一个题记：“一个人二十四点钟内生命的一种形式”。“生命”是什么呢？这一时期沈从文似乎一定要为此寻找到一个本质性的答案，苦恼和困惑愈甚，愈急迫地要确定和给出答案。他提出“美”和“爱”的观念，展开关于“生命”的“抽象的抒情”。小说分三个部分，中间部分是主体，用第三人称叙述男客人和女主人度过的一个两情相悦的雪夜，其中引人雪中猎鹿的故事，这个男客人所写、为女主人阅读的故事，与他们之间的情事交织在一起，处处充满暗示和隐喻。尤其猎鹿人“我”对母鹿身体的精微叙

[1] 80年代后沈从文作品重新出版，《看虹录》却未编入任何作品集，规模较大的《沈从文文集》（花城出版社、三联书店香港分店1982年至1984年版）和《沈从文别集》（岳麓书社1992年版）都未选收。1992年9月《吉首大学学报（社会科学版）》第13卷在“旧作新发”栏目里重新发表了这篇小说，1997年第2期《中国现代文学研究丛刊》刊出《沈从文〈看虹录〉研读》的讨论，附录了这篇小说，1999年8月上海文艺出版社出版钱理群主讲的《对话与漫游——四十年代小说研读》，书中也附录了这篇作品。

述，与第二天男客人给女主人信中所写对女人身体的美妙感受，互相阐明和辉映。在这种身体描写当中，非常明显的是"神"性的感受。小说的开头和结尾部分是第一人称叙述，把主体部分包裹在当中，这样在结构上就形成了两个层次，中间部分的第二节就好像是套在其中的故事。第一节像个引子，写"我"在空阔而静寂的月夜忽然嗅到梅花的清香，被吸引着走向"空虚"，结果走进一间素朴的房子，开始阅读一本奇书，书有题词，写得明明白白："神在我们生命里。"接下来的第二节就该是"我"读到的内容。第三节写读到后来，这本书成为一片蓝色火焰，在空虚中消失了，"我"回到现实中。"我脑子在旋转，为保留在印象中的造形，物质和精神两方面的完整造形，重新疯狂起来。到末了，'我'便消失在'故事'里了。在桌上稿本内，已写成了五千字。"[1]

有研究者指出，"《看虹录》对女性身体与鹿身体极端精微的凝视和呈现，正是出于表现生命本质的企图，他悬置了任何关于身体的'情欲'、'道德'等的理解，而仅将其看成'生命的形与线'的'形式'，'那本身的形与线即代表了最高德性'即神性，人由此获得与上帝造物相通的处境。《看虹录》第三部分的焦虑不仅来自体验与书写语言之间的矛盾，更因为经验本身的偶发性、短暂性，因而感受到生命本体的无可捉摸。沈从文竭力从形形色色的生命现象中归纳出一种永远处于'燃烧状态'的至纯至美的生命本质。……这个本质不仅成为个体生存的根本（'爱'就是生

[1] 沈从文《看虹录》，《新文学》第一卷第一期，一九四三年七月桂林出版。

的一种方式)，同时也是社会文化存在以及民族精神重铸的根本。因此，他以极为执著的庄严感，往返于近乎迷狂的体验与失语的焦虑之中。"[1]

也许可以更清楚地说，《看虹录》试图找到把个人经验上升为抽象抒情的方式。小说中处理的生命体验其实是相当个人化的，但同时作家又极力隐去个人化的外在标记和痕迹，把个人的具体性进行抽象化，这在叙述上也就意味着叙事和抒情两种意识、语言、结构之间的极端紧张。成熟的小说家沈从文以长于叙事的小说形式来作"抽象的抒情"，显然有他自己的用心。在《〈看虹摘星录〉后记》里，他说："我这本小书最好读者，应当是批评家刘西渭先生和音乐家马思聪先生，他们或者能超越世俗所要求的伦理道德价值，从篇章中看到一种'用人心人事作曲'的大胆尝试。……这其间没有乡愿的'教训'，没有黠儒的'思想'，有的只是一点属于人性的真诚情感，浸透了矜持的忧郁和轻微疯狂，由此而发生种种冲突，这冲突表面平静内部却十分激烈，因之装饰人性的礼貌与文雅，和平或蕴藉，即如何在冲突中松弛其束缚，逐渐失去平衡，必在完全失去平衡之后，方可望重新得到平衡。时间流注，生命亦随之而动与变，作者与书中角色，二而一，或生命永远若有光辉的几个小故事，用作曲方法为这晦涩名词重作诠释。"[2]

[1] 贺桂梅《〈看虹录〉的追求与命运》，钱理群主讲《对话与漫游——四十年代小说研读》第137—138页，上海文艺出版社1999年第1版。

[2] 沈从文《〈看虹摘星录〉后记》，《沈从文批评文集》第255页，珠海出版社1998年第1版

所谓“作曲”，其实是“抽象的抒情”的另一种说法。可是，也许该问一问，为什么一定要进行“抽象的抒情”呢？

《看虹录》文中作者就说：“我面对着这个记载，热爱那个‘抽象’，向虚空凝眸来耗费这个时间。一种极端困惑的固执，以及这种固执的延长，算是我体会到‘生存’惟一事情，此外一切‘知识’与‘事实’，都无助于当前，我完全活在一种观念中，并非活在实际世界中。我似乎在用抽象虐待自己肉体和灵魂，虽痛苦同时也是享受。”[1]

一直自称“乡下人”的沈从文本不擅长抽象的思考，在整个40年代却总是纠缠于“抽象”之中不得轻松，总是不忘用“抽象”“虐待”自己。《看虹录》结束处“似乎有个人”在“我”身后问：“为什么这样自苦？究竟算什么？”实在不是容易说明白的问题。

沈从文执迷的“抽象”，到底是哪一种意义上的探索？这个“抽象”的世界，表面看起来只是观念的世界，与实际生活相分相隔，其实却因现实经验而生，是思想应对现实危机和个人困惑的场所。沈从文在这个场所里思考和探索一些关于个人、民族、社会、文化等等方面的基本问题，粗看之下不免有空洞之感，实际上所有的问题都在在与现实经验的具体性密切相关，只是沈从文常常对这之间的紧密关系不愿多费笔墨，不仔细想还真以为他莫名地掉进了“抽象”的泥淖，做无谓的挣扎呢。

挣扎和痛苦几乎是无法避免的，因为在沈从文的心

[1] 沈从文《看虹录》，《新文学》第一卷第一期。

里，其实是要用一些“抽象”的东西来直接应对现实的危机和个人的焦虑，无法落实是必然的。从这个意义上说，他的思想上的困难，他的“抽象的抒情”的困难，也就是克服 40 年代中国社会现实危机的困难和消解沈从文个人焦虑的困难。

三

虽然以小说进行“抽象的抒情”会给文本造成特别的张力，引致具有特殊意义的文体实验，但对于表达者来说，小说毕竟不是最合适的形式，无论是“抽象”，还是“抒情”，都有诸多阻碍。沈从文在 40 年代小说创作数量稀少，为“抽象”所困是一个重要的原因。相比而言，表达上更为直接更为自由的散文写作，倒有可能迅即、巨量地容含和承载他芜杂繁复的印象、感受、情绪和思想。于是沈从文写下了《烛虚》、《潜渊》、《长庚》、《生命》，写下了《绿魇》、《白魇》、《黑魇》等一批奇异精妙的沉思默想式的散文作品。

这批作品也应该包括 1942 年写的长篇回忆性散文《水云——我怎么创造故事，故事怎么创造我》，对从青岛到昆明十年间的创作心理进行了一次全面的自我精神分析。行将结束时写到当下个人的状态，有这样的内心对话——

“你这个对政治无信仰对生命极关心的乡下人，来到城市中‘用人教育我’，所得经验已经差不多了。

你比十年前稳定得多也进步得多了。正好准备你的事业，即用一支笔来好好的保留最后一个浪漫派在二十世纪生命取予的形式，也结束了这个时代这个情感发炎的症候。……"

"……我还得在'神'之解体的时代，重新给神作一种赞颂。在充满古典庄严与雅致的诗歌失去光辉和意义时，来谨谨慎慎写最后一首抒情诗。我的妄想在生活中就见得与社会隔阂，在写作上自然更容易与社会需要脱节。不过我还年轻，……"

"……不过这是不中用的。因为时代过去了。……时间在成毁一切，都行将消灭了。代替而来的将是无计划无选择随同海上时髦和政治需要繁殖的一种简单范本。在这个新的时代进展中，你是个不必要的人物了。在这个时代中，你的心即或还强健而坚韧，也只合为'过去'而跳跃，不宜用在当前景象上了。你需要休息休息了，因为在这个问题上徘徊实在太累。……且不说别的，即你这种文字的格式，这种处理感觉和思想的方法，也行将成为过去，和当前体例不合了！"

"是不是说我老了？"

……

"……人生可悯。"[1]

沈从文思想上出现巨大迷茫，陷人苦苦思考的泥淖而

[1] 沈从文《水云》，《沈从文文集》第10卷第294—296页。

难以自拔。用他自己的话来描述,就是,“目前问题呢,我仿佛正在从各种努力上将自己生命缩小,似乎必如此方能发现自己,得到自己,认识自己。‘吾丧我’,我恰如在找寻中。生命或灵魂,都已破破碎碎,得重新用一种带胶性观念把它粘合起来,或用别一种人格的光和热照耀烘炙,方能有一个新生的我。”[1]“由于外来现象的困缚,与一己信心的固持,我无一时不在战争中,无一时不在抽象与实际的战争中,推挽撑拒,总不休息。”[2]沈从文甚至把这种极端的精神困惑和挣扎说成是“发疯”:“我正在发疯。为抽象而发疯。我看到一些符号,一片形,一把线,一种无声的音乐,无文字的歌。我看到生命一种最完整的形式,这一切都在抽象中好好存在,在事实前反而消灭。”[3]“因美与‘神’近,即与‘人’远。生命具神性,生活在人间,两相对峙,纠纷随来。”[4]因为他所说的“抽象”其实总是与具体的现实紧密相连,因此也总是与具体的现实搏战不已,“对一切当前存在的‘事实’,‘纲要’,‘设计’,‘理想’,都找寻不出一点证据,可证明它是出于这个民族最优秀头脑与真实情感的产物。只看到它完全建筑在少数人的霸道无知和多数人的迁就虚伪上面。”[5]他的大脑和心灵成为无休止的厮杀的战场,他承受不了,所以“发疯”了:

[1] 沈从文《烛虚》,《沈从文散文全编》下册第525—526页,浙江文艺出版社1994年第1版。

[2] 沈从文《长庚》,《沈从文散文全编》下册第535页。

[3] 沈从文《生命》,《沈从文散文全编》下册第539—540页。

[4] 沈从文《潜渊》,《沈从文散文全编》下册第531页。

[5] 同[2]。

……沉默甚久，生悲悯心。

我目前俨然因一切官能都十分疲劳，心智神经失去灵明与弹性，只想休息。或如有所规避，即逃脱彼噬心啮知之“抽象”，由无数造物空间时间综合而成之一种美的抽象。然生命与抽象固不可分，真欲逃避，唯有死亡。是的，我的休息，便是多数人说的死。[1]

沈从文后来总结这一时期他所感受的社会现实，“试为之偈曰：‘一切如戏，点缀政治。一切如梦，认真无从。一切现实，背后空虚。仔细分析，转增悲悯。’一切有生，于抵抗、适应、承受由战争而来的抽象具体压力时所见出种种圆景幻象，在有形政权解体以前，固必然如彼如此也。”而个人置身于这样的大局势中，在云南度过的这一段生活，“相当长，相当寂寞，相当苦辛。但却依然用那个初初北上向现实学第一课的朴素态度接受下来了。……然而用沉默来接受这一切的过程中，至少家中有个人却明白，这对我自己，求所以不变更取予态度，用的是一种什么艰苦挣扎与战争！”[2]

在沈从文用他的“抽象”对抗现实的时候，他已经相当清醒地预感到了个人的悲剧性命运。这时的沈从文表现出的罕见的勇气，他自己或许会称之为乡下人的固执，其实更是出于一个现代知识分子的自觉选择——自觉选择失

[1] 沈从文《潜渊》，《沈从文散文全编》下册第530页。

[2] 沈从文《从现实学习》，《沈从文文集》第10卷第314、315页。

败的前途。"我的工作即将完全失去意义。一个人有一个人的限度，君子豹变既无可望，恐怕是近于夙命，要和这个集团争浑水摸鱼的现实脱节了。这也是一种战争！即甘心情愿生活败北到一个不可收拾程度，焦头乱额，争取一个做人的简单原则，不取非其道，来否认现代简化人头脑的势力所作的挣扎。我得做人，得工作，二而一，不可分。我的工作在解释过去，说明当前，至于是否有助于未来，正和个人的迂腐顽固处，将一律交给历史结算去了。"[1]

四

抗战结束的次年，沈从文离开云南回到阔别九年的北平，不久就发表长文《从现实学习》，回顾和总结自己从湘西走进都市二十多年来的经验。这份自传和几年前写的《水云》相比，有显著的不同：《水云》更着重自我世界的精神分析和探索，很有些自己对自己说话的意味；《从现实学习》更强调自我和外部世界的关系，而且写这篇文章的目的主要就是对外部世界发言。

这个变化也许是因为，一方面，他沉浸于"抽象"之中的思考和言论面临着越来越多的误解和指责，他要为自己辩解和说明；更重要的是另一方面，抗战结束之后接着内战的灾难现实，让他为民族国家而感受的痛苦和忧惧愈发

[1] 沈从文《从现实学习》，《沈从文文集》第10卷第316页。

加剧，强烈的反战情绪迅疾生长。《从现实学习》正文前有一段小序，说："近年来有人说我不懂'现实'，不懂现实，追求'抽象'，勇气虽若热烈，实无边际。在杨墨并进时代，不免近于无所归依，因之'落伍'。这个结论不错，平常而自然。极不幸即我所明白的'现实'，和从温室中培养长大的知识分子所明白的全不一样，和另一种出身小城市自以为是属于工农分子明白的也不一样，所以不仅目下和一般人所谓现实脱节，即追求抽象方式，恐亦不免和其他方面脱节了。"[1]

回到北平的沈从文频频对现实发言，议论时政局势、文学观念、民族命运等等诸多方面，他好像走出了昆明时期的"抽象"之域。可是仔细读他一篇篇的文章，说到底他仍然在坚持对于"抽象"的追求。他明白现实的力量巨大，个人也许不能与之抗衡，但仍然想像着来做一点"补救"的工作，用理想的"抽象"来改造和重塑现实。"国家所遭遇的困难虽有多端，而追求现实、迷信现实、依赖现实所作的政治空气和倾向，却应该负较多责任，当前国家不祥的局势，亦即由此而形成，而延长，而扩大。谁都明知如此下去无以善后，却依然毫无真正转机可望，坐使国力作广泛消耗，作成民族自杀的悲剧。这种悲剧是不是还可望从一种观念重造设计中，作点补救工作？个人以为现实虽是强有力的巨无霸，不仅支配当前，还将形成未来。举凡人类由热忱理性相结合所产生的伟大业绩，一与之接触即可能瘫痪圮坍，

[1] 沈从文《从现实学习》，《沈从文文集》第10卷第299页。

成为一个无用堆积物。然而我们却还得承认，凝固现实，分解现实，否定现实，并可以重造现实，唯一希望将依然是那个无量无形的观念！由头脑出发，用人生的光和热所蓄聚综合所作成的种种优美原则，用各种材料加以表现处理，彼此相粘合，相融汇，相传染，慢慢形成一种新的势能、新的秩序的憧憬来代替。"[1]

沈从文还是不想放弃个人的思想和作为，这一时期的文章里他多次强调文学相对于政治的独立性，文学不可替代的意义。对自己作为一个作家的未来，他在清醒而悲观地预感着的同时甚至还抱着大的"野心"和浪漫幻想。1948年7月30日，在颐和园霁清轩消夏的沈从文给妻子张兆和的信里，叙述了他和儿子之间的对话——

小虎虎说："爸爸，人家说什么你是中国托尔斯太。世界上读书人十个中就有一个知道托尔斯太，你的名字可不知道，我想你不及他。"

我说："是的。我不如这个人。我因为结了婚，有个好太太，接着你们又来了，接着战争也来了，这十多年我都为生活不曾写什么东西。成绩不大好。比不上。"

"那要赶赶才行。"

"是的，一定要努力。我正商量姆妈，要好好的来写些。写个一二十本。"

"怎么，一写就那么多？"（或者是因为礼貌关系，

[1] 沈从文《从现实学习》，《沈从文文集》第10卷第318页。

不像在你面前时说我吹牛。)

"肯写就那么多也不难。不过要写得好,难。像安徒生,不容易。"

"我看他的看了七八遍,人都熟了。还是他好。《爱的教育》也好。"[1]

沈从文写这些话的时候,心里会有多少复杂的感受?因为就在几个月之前,他还遭受了一场来自左翼阵营的异常严厉的集中批判。三月在香港出版的《大众文艺丛刊》第一辑上,邵荃麟的《对于当前文艺运动的意见》断言沈从文"是直接作为反动统治的代言人",冯乃超的《略评沈从文的"熊公馆"》说"地主阶级的弄臣沈从文,为了慰娱他没落的主子,也为了以缅怀过去来欺慰自己,才写出这样的作品来,然而这正是今天中国典型地主阶级的文艺,也是最反动的文艺。"而郭沫若的《斥反动文艺》,对沈从文的文学活动作了更为"全面"的批判:沈从文不仅是"桃红色"的代表,"作文字上的裸体画,甚至写文字上的春宫";更为严重的是,"特别是沈从文,他一直有意识的作为反动派而活动着。在抗战初期全民族对日寇争生死存亡的时候,他高唱着'与抗战无关论';在抗战后期作家们加强团结,争取民主的时候,他又喊出'反对作家从政';今天人民正'用革命战争反对反革命战争',也正是凤凰毁灭自己,从火中再生的时候,他又装起一个悲天悯人的面孔,谥之为'民族自杀

[1] 沈从文1948年7月30日致张兆和的信,《从文家书》第137—138页,上海远东出版社1996年第1版

的悲剧'，把我们的爱国青年学生斥之为'比醉人酒徒还难招架的冲撞大群中小猴儿心性的十万道童'，而企图在'报纸副刊'上进行其和革命游离的新第三方面，所谓'第四组织'。"[1]

沈从文并非不清楚文学批判和思想批判背后的政治力量，从中他不难获悉关于即将到来的个人命运的不祥信息。

五

从1949年1月起，沈从文陷入"精神失常"。"精神失常"其实是个极其模糊的说法，据此我们难以得到任何实质性的认识。他的"精神"状况到底是怎样的？"失常"的"常"是指什么？从哪一种角度看是"精神失常"？如果换一种角度呢？

陀思妥耶夫斯基在《卡拉马佐夫兄弟》的序言里，肯定人的"怪僻"具有一种特殊的历史重要性："因为怪人不仅仅'不总是'局部的和特殊的现象，相反，恐怕他常常是整体中的核心，而他那时代的其余的人们，像是被突至之风裹挟，一时不知为何全都离开了他……"而比"怪僻"更严重的"疯狂"，把这一问题更加尖锐地突出出来——当我们

[1] 邵荃麟的《对于当前文艺运动的意见》、冯乃超的《略评沈从文的"熊公馆"》、郭沫若的《斥反动文艺》均见《大众文艺丛刊》第一辑，一九四八年三月一日出版，香港生活书店总销售。

不把沈从文的“疯狂”仅仅看成是偶然的特殊现象的时候，就有可能发现一种特殊的历史的重要性，乃至于发现“疯狂”的沈从文正处于陀思妥耶夫斯基所说的“整体中的核心”位置上。

《从文家书》中《呓语狂言》这一部分，汇编了沈从文“生病”过程中所留下的一些文字材料，我们需要仔细看看通常所说的沈从文的“疯狂”究竟是怎样的情形。

沈从文在张兆和 1 月 30 日致他的信上写下了许多批语，其中一段是这样的：

> 给我不太痛苦的休息，不用醒，就好了，我说的全无人明白。没有一个朋友肯明白敢明白我并不疯。大家都支吾开去，都怕参预。这算什么，人总得休息，自己收拾自己有什么不妥？学哲学的王逊也不理解，才真是把我当了疯子。我看许多人都在参预谋害，有热闹看。[1]

另有一段相类的文字：

> 金堤曾祺王逊都完全如女性，不能商量大事，要他设法也不肯。一点不明白我是分分明明检讨一切的结论。我没有前提，只是希望有个不太难堪的结尾。没有人肯明白，都支吾过去。完全在孤立中。孤立而绝

[1] 沈从文在张兆和 1949 年 1 月 30 日给他的信上的批复，《从文家书》，第 152 页。

望，我本不具有生存的幻望。我应当那么休息了！[1]

这两段文字相当触目，触目的原因还不在于不承认自己的“疯”，而在于尖利地指出周围的人“不肯明白不敢明白”，“支吾过去”。在此，沈从文把自己跟几乎所有的朋友区别、隔绝开来，区别、隔绝的根据，说白了就是：在社会和历史的大变局中，周围的人都能顺时应变，或者得过且过，而他自己却不能如此、不肯如此。他所意识到的“完全孤立”当然与左翼文化人对他的猛烈批判有关，即使在“病”中他也仍然十分清醒：“我‘意志’是什么？我写的全是要不得的，这是人家说的。我写了些什么我也就不知道。”[2]除了此类来自于外部的压力，他自身的“乡下人”品性也在这时特别执拗地显示出来，在他没想通之前，这个冥顽不灵的“乡下人”是不会顺时应变的。而在一切都顺应趋变的时局和情势下，他的话就显得非常刺耳：“小妈妈，我有什么悲观？做完了事，能休息，自己就休息了，很自然！若勉强附和，奴颜苟安，这么乐观有什么用？让人乐观去，我也不悲观。”[3]

正是沈从文自己，十分清楚地表述了他的精神状态和产生这种状态的根源。他在5月30日写道：

[1] 沈从文在张兆和1949年1月30日给他的信上的批复，《从文家书》，第153页。

[2] 沈从文在张兆和1949年1月30日给他的信上的批复，《从文家书》，第151—152页。

[3] 沈从文在张兆和1949年1月30日给他的信上的批复，《从文家书》，第153页。

有种空洞游离感起于心中深处，我似乎完全孤立于人间，我似乎和一个群的哀乐全隔绝了。[1]

又写道：

世界在动，一切在动，我却静止而悲悯的望见一切，自己却无份，凡事无份。我没有疯！可是，为什么家庭还照旧，我却如此孤立无援无助的存在。为什么？究竟为什么？你回答我。[2]

这种对比实在太悬殊了：一个群的状态，世界的状态和个我的状态截然相反，一个并没有巨大神力的普通人身处历史和时代的狂涛洪流中，却想保持不动，不与泥沙俱下。从“识时务”者的“明智”观点来看，这当然是一种“疯狂”。其实对此种情势沈从文自己相当清楚，在2月2日复张兆和的信中，他写道：“你说得是，可以活下去，为了你们，我终得挣扎！但是外面风雨必来，我们实无遮蔽。我能挣扎到什么时候，神经不崩毁，只有天知道！我能和命运挣扎？”[3]

1月初《题〈绿魇〉文旁》三段文字的最后一段说：“我应当休息了，神经已发展到一个我能适应的最高点上。我

[1] 沈从文《五月卅下十点北平宿舍》，《从文家书》，第160页。
[2] 沈从文《五月卅下十点北平宿舍》，《从文家书》，第160—161页。
[3] 沈从文1949年2月2日复张兆和，《从文家书》，第157页。

不毁也会疯去。"[1]9月20日致张兆和的信似乎表示这一"失常"过程的结束，并对此作了自我总结。信中说，"我温习到十六年来我们的过去，以及这半年中的自毁，与由疯狂失常得来的一切，忽然像醒了的人一样，也正是我一再向你预许的一样，在把一只大而且旧的船作调头努力，扭过来了。"[2]

这两段话中值得注意的是与"疯"相提的"毁"、与"疯狂"相提的"自毁"。我们想到沈从文曾有过自杀的经历，很难说自杀是一时的冲动和糊涂，"自毁"的意识在沈从文的思想中显明而强烈："小妈妈，你的爱，你的对我一切善意，都无从挽救我不受损害。这是夙命。我终得牺牲。我不向南行，留下在这里，本来即是为孩子在新环境中受教育，自己决心作牺牲的！应当放弃了对于一只沉舟的希望，将爱给予下一代。"[3]其实"疯狂"同自杀一样，也是一种"自毁"的方式。

我们很容易把沈从文的"疯狂"视为外力逼压的结果，当时的事实也很容易为这种看法提供有力的证据；同时我们也必须承认左翼文化人的激烈批判使沈从文心怀忧惧，忧惧的主要还不是这种批判本身，而是这种批判背后日益强大的政治力量的威胁。1949年沈从文的"疯狂"，这些因素都是直接的，确实难逃其咎。可是从沈从文自身的思想发展来说，也有其内在的缘由。这需要追溯到40年代前半

[1] 沈从文《题〈绿魇〉文旁》，《从文家书》，第147页。

[2] 沈从文1949年9月20日致张兆和，《从文家书》，第162页。

[3] 沈从文1949年2月2日复张兆和，《从文家书》，第157页。

期沈从文在昆明写作《绿魇》、《烛虚》、《潜渊》、《长庚》诸篇什的时期。

把昆明时期沈从文所表述的内心思想图景——如本文第三部分所述——和1949年"生病"期间的"狂言呓语"相对照，我们会在很多地方发现惊人的相似。渴望"休息"——"便是多数人说的死"——即隐约透露出到1949年时已相当明确的"自毁"意识，其时所感受到的在周围人事中的隔绝无援，彻底性也正如后来的体验。"主妇完全不明白我说的意义，只是莞尔而笑。然而这个笑又像平时，是了解与宽容、亲切和同情的象征，这时对我却成为一种排斥的力量，陷我到完全孤立无助情境中。"[1]

如果说这一时期的精神危机和1949年的精神危机有什么差别，可以说这一时期主要表现为"疯"，而1949年时在"疯"之外更表现为"狂"。在本文里，不妨做一点细微的区分："疯"在这里是指思想争斗不休、茫然无所适从的混乱状态，而"狂"则是思想意识十分清醒姿态下采取的带有极端性的言行。用英国小说家切斯特顿的话来说，狂人并非是失去理性的人，而是指失去了除了理性以外所有的一切的人。1949年沈从文的"疯狂"，即是一种极端清醒状态下的"疯狂"，其中包含着一种破罐子破摔般的无畏的勇气。在当时和以后，都有人认为沈从文夸大了自己的困境，不免显得多疑和怯弱，焉知"狂人"具有不同凡俗的眼睛，鲁迅笔下的"狂人"不就是从常人看了几千年的字里行间

[1] 沈从文《绿魇》，《沈从文别集·七色魇》，岳麓书社1992年12月第1版，第45页。

看出“吃人”二字来了吗？沈从文也有如此的“狂言”：

> 我十分累，十分累。闻狗吠声不已。你还叫什么？吃了我会沉默吧。我无所谓施舍了一身，饲的是狗或虎，原本一样的。社会在发展进步中，一年半载后这些声音会结束了吗？[1]

沈从文的“狂言呓语”，事隔多年后读来，很有些惊心动魄的效果，也必须给予认真的对待。当时的见证人之一汪曾祺就认为：“沈先生在精神崩溃的时候，脑子却又异常清楚，所说的一些话常有很大的预见性。40年前说的话，今天看起来还很准确。”[2]

沈从文以他的“狂言呓语”结束了一个社会的时代和他个人的时代，迎接另一个社会的和他个人的时代的到来。

六

探讨中国文学的现代意识，为什么要谈沈从文？他“现代”吗？他不是一个自己口中的“乡下人”和文学史叙述里

[1] 沈从文在张兆和1949年1月30日给他的信上的批复，《从文家书》，第154页。

[2] 汪曾祺《沈从文专业之谜》，此文被作为《花花朵朵 坛坛罐罐——沈从文文物与艺术研究文集》一书的代序，引文见该书第3页，外文出版社1996年第1版。

的"乡土作家"吗?——反过来也有人说,威廉·福克纳不就是一生写他家乡那块邮票大小地方的、一个很"土"的现代主义文学大师吗?沈从文不也是一个不断进行文学实验的作家吗?不是能够看出弗洛伊德的思想、詹姆斯·乔伊斯的风格的影响吗?美国的沈从文研究专家金介甫(Jeffrey C. Kinkley)还特别指出,"沈和T·S·艾略特相似之处在于,在现代派前提下保持传统。"[1]

这些说法都需要做充分、细致的论证,事实上也已经出现了相关的研究。不过,对于我们这里讨论的现代意识,也许应该从更根本的方向上思考。立足于这种现代意识的中国主体性和从自身处境中生成、并且对自身的历史和现实构成意义的基本特征,沈从文不仅是一个重要的研究对象,而且,他的思想和创作为深入地认识这一基本特征提供了独特的探讨空间和丰富的启发。沈从文的乡土创作,不是要为现代人构筑"世外桃源",不是要为精神上的逃避和单纯的审美愉悦而廉价地使用文字,他试图从乡土中寻找个人和民族生命的根,以救治现代文明的庸俗和堕落。他曾经挖苦年青人用求学名分跑到大都市里享受腐烂的现实,"并用'时代轮子''帝国主义'一类空洞字句,写点现实论文和诗歌,情书或家信。"少数有理想有志气的,"也只是就学校读书时所得到的简单文化概念,以为世界上除了'政治',再无别的事物。""对历史社会的发展,既缺少较深刻的认识,对个人生命的意义,也缺少较深刻的理解。个人

[1] 金介甫《凤凰之子·沈从文传》第388页,符家钦译,中国友谊出版公司2000年第1版。

出路和国家幻想，都完全寄托在一种依附性的打算中，结果到社会里一滚，自然就消失了。”沈从文敏感而尖锐地指出的“依附性”，实因主体和“本根”的丧失而生。他要找回和重造个人和民族的主体与“本根”，目光盯紧了较少为现代文明污染和现代性设计改造的乡土，他不死心地认为有些东西虽然已经过去，“应该还保留些本质在年轻人的血里或梦里，相宜环境中，即可重新燃起年轻人的自尊心和自信心。”[1]这一思路，和章太炎、和青年鲁迅相通，虽然他们是各自性格鲜明、多个方面差异极大的人。

能够启迪我们探讨中国文学现代意识的，还不仅仅是沈从文的思想和创作，而且还有他个人的命运。这里没有全面讨论沈从文不同时期的重要创作，而集中叙述“沈从文的40年代”，一个无论从他个人还是从一个时代来说都是复杂混乱而且处于大转折中的一个时间段落，正可以见出现代性设计的大方案对个人命运的无情挤压，同时可见个人自主选择的艰难抗争。中国文学的现代意识，反抗产生“依附性”的现代性设计、坚守主体存在的现代意识，不仅写于思想和作品中，也写于一个文学家不肯屈就于“依附性”而付出人生代价的命运中。这一个，只是一个代表。

---

[1] 沈从文《〈长河〉题记》，《沈从文文集》第7卷第3—4页。

附录　论台湾《文学杂志》对西方现代主义的介绍

一、引言：研究背景与基本立场的简单交待

20世纪中国文学区别于传统文学的开放性，使中外文学关系的研究成为一个必然的课题。通常，我们会不自觉地把这种"关系研究"视为在文学的"外部"进行的学术探讨。其实，需要对这种不自觉的意识提问：什么是与此相区别的"内部"研究呢？于是，一个虚假的基础就显露出来：即先验地把20世纪中国文学当成一个独立、封闭、自律的系统，有这样一个假设的系统，才有系统的"内"/"外"之别。无需论证的是，不存在这样一个封闭的系统。如果要把20世纪中国文学看成一个整体，看成一个文学史的发展过程，那么中外文学关系就包含在这个整体之

内，参与到这个发展过程之中，不存在"内部"/"外部"的二元对立。相应的，也就不存在由"内"/"外"之别而隐含的不同研究活动的意义大/小、价值高/下、方向主/次等等的区分。

这样一来，"中外文学关系"的提法本身就只能是权宜性的、策略性的。因为外国文学参与了20世纪中国文学的发生和发展，渗透其中，交融汇合，如果取"20世纪中国文学"的视点，就不可能清楚地分辨（也即强行地割裂）它自身的哪一部分为"中"、哪一部分为"外"。但是在达到融合之前的阶段，即传播、介绍与接受的过程中，传播主体与接受主体的区分自然是非常明显的。然而这个过程本身不可能是文化交流和文学交流的目的，这一阶段注定要被超越。强调这一点看来似乎是重复废话，其实我想由此引发出以下的想法：传播与接受的阶段是比较文学研究关注的重要环节，但我们在做此种研究时的观念与意识不能停留在这一阶段提供的两种文化或文学的二元状态，而应该拥有超越了这一阶段的融合状态所提供的观念和意识，并以此来返观这一阶段。一般说来，可能有三种状态或层次的观念与意识：第一，只认识到中国文学的存在；第二，认识到中国文学之外还有外国文学；第三，中外文学融汇造成二元对立的瓦解，有可能由此接近一种"世界文学"的理想，中国文学和其它各种文学都分别是"世界文学"的一部分，而且是各具特色的部分。20世纪，人类日益发现自身的处境、面临的问题是共同的，世界一体的观念在越来越多的事实上被发现、证明，也赢得越来越多的精神认同。各国

别与民族文学势必不能维持虽然有所“交往”但依然“各自为政”的“对立”状态。

本文论述台湾《文学杂志》对西方现代主义的介绍，兼及杂志时期的现代小说创作，就是放在上述的研究空间(20世纪中外文学关系)与基本立场之下进行的。虽然这只是“史”的进程中的一“点”，落实于文字的阐说仍然直接牵连着“无文”的研究背景。

二、《文学杂志》诞生前后的台湾文坛简述

五六十年代西方现代主义在台湾的传播及影响，放在20世纪中国文学与外国文学的关系的大过程中来看，是对自世纪之初，特别是“五四”以降介绍与接受西方现代主义文学的开放传统与精神的接续，这种接续的意义在同时代大陆背对世界现代文化的情形参照下尤显重要。

事实上，国民党政府迁台后，台湾的社会现实有利于现代主义的引进并产生影响。当时“收复大陆”的口号和政策，一方面加强了大陆迁台人士过渡时期的感觉，另一方面造成了与土生土长的当地民众的疏远，“台湾的‘多数人’都需求逃避现实的活动；他们无意面对前途不明的政治现实。他们与外界隔绝，政治上遭遇种种挫折，又找不到适当的解决之道，于是在台湾的中国作家——大陆人和台湾省人都一样——渐渐转向内在，‘生活在感官、潜意识和

梦幻经验的个人世界中。'"[1]

从文学自身的状况看，当时的文坛充斥的是官方极力推行的"反共八股"，再就是坊间泛滥的胡编乱造的男女私情，文学不是堕落为政治的附庸，就是降格成庸俗的消遣品乃至低级下流之物，鲜有真正的文学。有识有志之士自然不甘心文坛荒芜，他们寻求力量，需要借助它来改造文坛。其时，中国新文学作品被全面封禁，而日据时代的台湾作家正面临从日文换到中文写作的转折，不仅语言障碍使他们难有较大的贡献，而且殖民文化和文学本身需要改造，其影响需要消除。情势逼迫，几乎只有"别求新声于异邦"一途，再加上当时的社会心态，现代主义自然而然应运而来。

《文学杂志》就是在这样的背景和条件下诞生的。其时，台湾文坛已经开始营造现代主义的氛围，主要是一些诗人的借鉴与实验。早在《文学杂志》之前，即1953年2月，纪弦创办《现代诗》杂志，1956年成立"现代派"，纪弦拟定"现代诗社"六大信条，除第六条为"政治训诫"以外，其他五条为：

> 第一条：现代诗诗社要"扬弃并发扬光大地包容了自波特莱尔以降一切新兴诗之精神与要素"。
>
> 第二条：他们认为新诗"乃是横的移植，而非纵的继承"。

[1] 李欧梵《中国现代文学中的现代主义》，收入《中西文学的徊想》，三联书店香港分店1986年版。

第三条：他们强调“日新又新”——“诗的新大陆之探险，诗的处女地之开拓，新的内容之表现，新的形式之创造，新的工具之发现，新的手法之发明”。

第四条：他们同样强调“知性”：他们认为现代主义的特色之一是“反浪漫主义的。重知性，而排斥情绪之告白”。

第五条：他们也追求“诗的纯粹性”，“排斥一切‘非诗的’杂质，使之净化，醇化，提炼复提炼”。

60年代之前，在《文学杂志》诞生前前后后一段时间内，创刊的提倡现代主义或带有明显现代主义倾向的文化、文学杂志还有：《创世纪》诗刊（1954）、《蓝星周刊》（1954）、《蓝星月刊》（1957）、《文星》杂志（1957）、《笔汇》综合文化月刊（1958）等。

但《文学杂志》的出现，不只是在已有的倡导现代主义的声音中再加进一种声音而已。说轻一点，这样一种学院派杂志有自己特殊的介绍现代主义的方法与策略，有特殊的意义和影响，甚至，它并不是以现代主义的激进面貌出现的；说重一点，引用李欧梵的话，也是一般公认的看法，即：“《文学杂志》的发行，在台湾的中国文学史上，是个重要的里程碑。”[1]

[1]　李欧梵《中国现代文学中的现代主义》。

三、夏济安与《文学杂志》的现代主义取向

《文学杂志》4卷6期发表了夏济安的一首诗《香港——一九五〇》，这首诗有个引人注目的副标题，叫“仿T·S·Eliot的*Waste Land*”。诗的前面，陈世骧著文《关于传统·创作·模仿》，评价此诗；诗的后面，作者附文详细说明了这首诗的创作情况和诗的具体含意。重提此事，用意并不针对《香港——一九五〇》本身，而是想借机探讨夏济安对西方现代主义文学的基本认知与心态，进而展开论述《文学杂志》对现代主义的介绍。作为《文学杂志》的主编和60年代尽领文坛风骚的“大学才子”(College Wits)们心目中的导师，夏济安的认知与心态超出了单纯个人的意义，影响已及一个时代的文学风尚。

陈世骧“说《香港——一九五〇》不称为是‘奇文’，也不泛说是‘好诗’，而是一首相当重要的诗。其重要性在于其为一位研究文艺批评的人有特别意识的一首创作。”“明显的方法意识，在我们的这一切价值标准都浮游不定的时代，总是需要的。”它“即使本身不被用作一首诗的榜样，可以至少是现在作诗态度的一种榜样。”陈世骧强调出来的“特别意识”、“明显的方法意识”、“作诗态度”就是指对艾略特《荒原》的模仿，但模仿的对象却不是《荒原》本身，“而是《荒原》背后的诗的传统意识之应用与活用。”这种“传统

意识”,“反对无纪律的浪漫,反对浮浅稚气的唯新”,“在形式上,成就一种新的语言;在内容上,表现出唯有现代所有的情感与眼界。”这样一种老成的、表面上甚至带有保守色彩的现代主义文学观,基本上认同于T·S·艾略特在经典论文《传统和个人的天赋》中论述的思想。恰巧《文学杂志》也刊载了这篇论文的译文。[1]

这样看来,《文学杂志》创刊号上的《致读者》(署名编者,实际是夏济安写的)并不能被简单理解成为仅仅体现了现实主义的文学观念,而毋宁看成具有更大的弹性和包容性,而且偏向、靠近现代主义核心的一种稳重的表述:

> ……我们不想在文坛上标新立异,我们只想脚踏实地,用心写几篇好文章。……
>
> 我们能有多大贡献,现在还不敢说。我们的希望是要继承数千年来中国文学伟大的传统,从而发扬光大之。我们虽然身处动乱时代,我们希望我们的文章并不“动乱”。我们所提倡的是朴实、理智、冷静的作风。
>
> 我们不想逃避现实。我们的信念是:一个认真的作者,一定是反映他的时代表达他的时代精神的人。
>
> 我们不相信单凭天才,就可以写作,我们认为:作家的学养与认真的态度,比灵感更为重要。

把这样一个朴素、老实的办刊方针和陈世骧指出的《香

[1] 《文学杂志》第8卷第3期,朱南度译。

港——一九五〇》作者的"特别意识"对照审思，便不难察觉出杂志编者对现代主义的偏向与靠近。夏志清就曾说，夏济安对于"詹姆斯、乔哀思、福克纳那种艰涩甚至怪拗的文体极为欣赏"。[1]证诸事实，即是《文学杂志》自始至终一直未放松对现代主义文学创作和理论的翻译与评价。创刊两年半时，在6卷1期的《致读者》（署名编者，也是夏济安写的）中，编者表述的意思更清楚了一些：

> 《文学杂志》不标榜主义，但综观三十九期杂志，无形中似乎在提倡一种风格。我们很少登载辞藻华丽热情奔放的文章，《文学杂志》多数的文章是朴素的，清醒的，理智的。这种风格当然和编者个人的好尚有关，但是这种风格可能暗合世界的潮流，也未可知。别人也许喜欢梦想，"憧憬"和陶醉；《文学杂志》的文章宁可失之瘦冷干燥，不愿犯浮艳温情的病。

有两点值得注意：关于杂志的风格，(1)"当然和编者个人的好尚有关"。属于"当然"的事情本不必说，偏又说出来那就成为一种提示和强调；(2)"可能暗合世界的潮流"。20世纪以降到50年代末世界文学的潮流自不待言，"暗合"的努力和自信表明了高度自觉的宏观文学意识，无形中树立起台湾现代文学的一个参照座标。

对于"编者个人的好尚"，还可以做进一步的探讨。

---

[1] 夏志清《爱情·社会·小说》第220页，纯文学出版社1970年版。

(一)境遇与心态

境遇是指个人置身于世界中的基本历史情景，对于知识阶层的精英分子和领先人物来说，尤能特别敏感与领悟其精神实质，从而自觉地将自身与历史的关联从隐匿的状态上升到意识状态。在《香港——一九五〇》的后记里，夏济安直言他所写的香港是“荒岛”，而对《荒原》的模仿，只是因为找到了把意识到的个人与历史的境遇表达出来的形式：“我有时也有诗的灵感，但是这种灵感不知如何表现；所谓灵感也者，只好让它胎死腹中。好容易找到艾略特《荒原》这么一首诗，可以模仿它来表现一般上海人在香港的苦闷心理，这已经是巧遇。”扩而大之，“荒岛”与“苦闷”其实未尝就不可以说成是台湾人特别是由大陆迁台的那一群50年代的境遇与心态。

处在这样的境遇与心态中，“巧遇”西方现代主义，恰如积水找到了泄口，乃至60年代现代主义在台湾文坛上盛极一时。

以普遍的境遇与心态为大背景，夏济安从对个人的省思中发展出一种过渡者的自觉意识，如夏志清所说，“济安对那些现代作家特别寄于同情，因为他自己也是过渡时期的人物，对新旧社会交替下的生活现象特别注意，对这种社会所长大的青年所面临的问题特别敏感”。[1] 这段话可

[1]　夏志清《爱情·社会·小说》第219页。

供阐发与延展的方面不止一端，这里取如下的意思：夏济安清醒地认识到了时代的文化转型和文学观念变革的性质，他在西方文化的过渡时期的作家作品中寻找对自己当下状况的印证，产生共鸣；而西方文化自 19 世纪末开始的转折一路发展下来，这样一个参照系似乎加强了夏济安通过引进和介绍西方现代主义推动过渡进程、建设台湾现代文学的历史责任感与使命感。

(二)引介过程中表现出的特征

一般地说，西方现代主义是以一种激烈的反传统的形式挤进文学舞台的中心，文学的现代意识与传统意识之间的对立被夸张到双方互相认定对方就是自己势不两立的敌人的程度。介绍现代主义文学往往就意味着引进一种对立意识，并几乎不可避免地激起新的论争，其内容常常充斥了大量的双方都有的情绪化的东西。夏济安的情况有些特别，他没有通常的现代派文学的拥护和倡导者身上非常强烈的激进色彩，相反却是超常的冷静和理智。这当然跟他内倾、笃实、甚至有点保守的性格有关，但更重要的一面，却是基于他深厚的中西文学学养。中西文学的伟大传统并不是即将被替代而从此就会丧失机能的废物，更不是杀伐诛灭的敌人。既然并不存在这样一个假想的敌人，而当时泛滥文坛的煽动文学与宣传作品又不够格做对手，那么对立的意识、激进的色彩和浮浅的情绪化的争吵就是不必要的了。而且，由于具备传统与现代两方面的学术修养，

夏济安自然地就注意到了现代主义文学和以往传统的相通性。

可以这样说，夏济安基本上是从一种学术立场上看待和引介现代主义，本来他就是以学术研究的形式进入现代主义世界的。《文学杂志》创办前一年（1955年）的春天，他在印第安那大学进修，选修了“亨利·詹姆斯”和“近代心理小说”两门课，从詹姆斯专家伊德耳（Leon Edel）受业，写了关于亨利·詹姆斯的《评艾思本遗稿》、《论夏德》，关于詹姆斯·乔伊斯的《论狄达勒斯》，关于威廉·福克纳的《维农陀》。《艾思本遗稿》（*The Aspern Papers*）是中篇名作，夏德（Chad）是《奉使记》（*The Ambassadors*）的主角，狄达勒斯（Stephen Dedalus）是贯穿《青年艺术家画像》（*A Portrait of the Artist as a Young Man*）和《攸力西斯》（*Ulysses*）的人物，维农陀（Vernon Tull）在《弥留之际》（*As I Lay Dying*）中只是一个不起眼的小角色。这些文章是在他去世后才被朋友和学生从英文翻译过来发表的。夏济安严格遵守新批评的分析方法，对名家名作精思细读，严谨的治学精神贯穿其中，很难发现随随便便写出的句子，对作品之外的东西几乎不置一词，更不必说表露一般现代主义倡导者的激进意识与情绪。有一个细小的地方引起了我的注意，新批评因为要避免“意图谬误”而反对从作者出发解释作品，在《论狄达勒斯》里，夏济安对名批评家吉尔勃特（Stuart Gilbert）认为斯蒂芬·狄达勒斯表现了作者乔伊斯的某一方面的说法颇不以为然，我想他是据新批评的观念反驳的：“如果我们说斯蒂芬·狄达勒斯和布鲁姆先生都是这位小说家的丰饶

的思想中的产物，比我们说他在描绘斯蒂芬时只不过是他自己性格的'一面'的描绘，对于乔伊斯而言要公正多了。"[1]

一份学院派杂志力避浮躁和情绪化，应该说是比较自然的事，特别杂志又是这样一位学者来主持。另外一方面的考虑也可能比较现实：《文学杂志》创刊之时，纪弦的六大信条正倍受保守的批评家的责难与攻讦，几成轩然大波。大张旗鼓、堂堂正正地介绍现代主义，最合适的时机要等到60年代《现代文学》时期；出于策略性的想法，还是谨慎些、理智些，必要时未尝不可以"暗渡陈仓"，很可能这样更有效。

于是，在对西方现代主义的实际引介过程中，稳重、耐心、细致作为一种极其明显的个人化特征表现出来。

说稳重，从上文引述的两篇《致读者》中就可以看出来。而耐心与细致，再看《香港——一九五〇》和它的后记，就会获得一个强烈的印象：一首短诗，四十四行，两页多一点，后记却写了密密麻麻近五页，大约五千字。后记谈到《荒原》的节律及其对《香港——一九五〇》的启发，谈到两首诗都是"以混乱的形式来模仿混乱的时代"，还用相当的篇幅逐节逐句解释《香港——一九五〇》，甚至具体到了词和字。还可以举一个《文学杂志》之外的例子佐证：在《现代英文选评注》[2]里，夏济安开篇就讲现代主义经典作家福

[1] 《夏济安选集》第152页，志文出版社1971年版。

[2] 1960年台湾省商务印书馆出版，所收文字均是夏济安为《学生英语文摘》专栏 Crammer Road and Rhetoric Street 所写。1985年上海译文出版社出版经朱乃长修订后的版本，此版删除了台湾版中的个别篇目。

克纳的名作《熊》,原文中几句对人们如何"谈熊色变"的笼统描写,被夏济安讲得有声有色,特别是一个词 Corridor(走廊)的用法和含义,从抽象到具体,从空间到时间,其中曲折,一一道破,既见功力,又妙趣横生,可惜摘引起来过于复杂,不免遗憾。

把大量的耐心投入到作品内部,细致地分析构成作品的因素,颇能展示"新批评"的"细读"(Close reading)精神和方法,《文学杂志》1卷2期夏济安的《评彭歌的〈落月〉兼论现代小说》就被认为是运用"新批评"方法写的大文章。[1]问题的重要性也许更在于,耐心与细致经常地针对作品自身时,就自然地产生出文学本身的自觉意识,比如借评《落月》之机,夏济安几乎涉及了现代小说本文内部的所有重要方面,如心理小说与意识流技巧,象征主义与诗的技巧,小说叙述的观念、视点与技巧,现代小说人物性格的多面性问题等等。

"编者个人的好尚"不能完全等同于杂志实际呈现的面貌,但基本的精神与格调与此紧密相联。考虑到《文学杂志》只是几个"有共同的理想和相似的兴趣"的人凑在一起办的,而编务主要由夏济安一个主持,[2]这种联系的紧密性当毋庸置疑。

---

[1] 参见夏志清《爱情·社会·小说》。

[2] 刘守宜《感想和希望》,载《文学杂志索引》,联经出版事业公司 1977 年版。

四、《文学杂志》对西方现代主义文学的翻译与评介

《文学杂志》于1956年9月创刊，到1960年8月休刊，前后经过整整4年，每月一期，半年成卷，总共出版了8卷48期。这份以台大外文系为大本营的杂志，注重介绍和研究西方文学也是情理之中的事。据笔者对外国文学部分的篇目统计，从1至48期，共译诗歌58首，散文11篇，小说24篇，剧本2种；外国文学理论与批评，共57篇，其中37篇是翻译；另有8篇（6篇译文）虽难以归于上面的几类，却无疑也属于外国文学部分，比如《薛西福斯的神话》等。[1]

对于现代主义的介绍又是外国文学部分的重点。这方面比较重要的综合性评论的译文有：Wallace Fowlie 的《现代法国诗的特征》、《现代法国诗人谱》[2]，Malcolm Cowley 的《两次大战后的美国战争小说》[3]、《论批评家影响下的美国现代小说》[4]，William Barrett 的《现代艺术与存在主义》[5]，William York Tindall 的《现代英国小说与意识流》[6]，Alfred

[1] 各种数字均按实际篇数计，凡分次连载的，均算作一篇，比如《德英福夫人》，从第4卷第4期连载至第5卷第1期，篇目上出现四次，但只作一篇计。

[2] 叶维廉译，分别载《文学杂志》第3卷第4期、第6期。

[3] 白绍康译，载《文学杂志》第6卷第1期。

[4] 刘绍铭译，载《文学杂志》第7卷第1期。

[5] 朱南度译，载《文学杂志》第6卷第3期。

[6] 朱南度译，载《文学杂志》第6卷第5期。

Kazin 的《孤寂的一代》[1], T · S · Eliot 的《传统与个人的天赋》, William Van O' Connor 的《谈现代小说》[2], 以及 Albert Camus 的《薛西福斯的神话》[3]等。翻译的创作和作家作品论突出的重要作家有：里尔克、波德莱尔、亨利 · 詹姆斯、凯塞琳 · 安 · 泡特、卡谬、海明威、艾略特、托马斯 · 曼等。整体地看，译文和用汉语写作的评论几乎涉及到了西方现代主义的各个时期和流派。

面对异常庞杂、被笼统地称为现代主义的十分松散的文学结合体，《文学杂志》介绍这个作家、这部作品和这样的文学运动或流派，而对另外的作家、作品、运动、流派不表示相同的热情，甚至是漠然，其间的取舍当然有偶然性的原因，它超出分析的范围；但仍然有重要的部分在这个范围之内，可以而且需要进行探究与描述。问题将从三个方面展开：(一)选择标准，(二)评介方式，(三)译介内容。

(一)选择标准

明确的取舍原则是不存在的，但对译介对象的分析还是可以显示出模模糊糊的、倾向性的标准，主要表现是：(1) 偏重过渡性文学的介绍；(2) 迅速地反映当时世界文坛的热点和动向。

英国现代史家艾伦 · 布勒克 (Alan Louis Charles Bul-

[1] 翁廷枢译，载《文学杂志》第 7 卷第 3 期、第 4 期。
[2] 立青译，载《文学杂志》第 8 卷第 4 期。
[3] 朱乃长译，载《文学杂志》第 8 卷第 2 期。

lock）曾经指出，现代主义文学“有两个年龄聚集层要加注意”，第一龄层的作家“按出生年代来看明明是19世纪的人，但他们在1890年起的20年间拿出的作品却有不少属于现代文学”，像斯特林堡、亨利·詹姆斯、康拉德等；“第二龄层是较为年轻的一代，他们到20年代成了文坛的主力，但他们在大战前都在从事创作了。”第二龄层的作家是那些我们会毫不犹豫地归人现代主义的人，如普鲁斯特、托马斯·曼、卡夫卡、里尔克、D·H·劳伦斯、詹姆斯·乔伊斯等。而“现代文学运动的根子，在波德莱尔、福楼拜、陀思妥耶夫斯基那里，自然也在尼采、易卜生和1885年去逝、但20世纪才被发现的克尔恺郭尔那里。”[1]在上面，这篇文章的第一部分里，曾引夏志清的话谈到夏济安的过渡者的自觉意识，《文学杂志》对现代主义文学的选择与介绍有意无意地反映出这种意识，更确切地说，是译介者主体的过渡性投射出去，去发现过渡性的对象。所谓过渡性的文学，一方面表明了时间上的属性，作家作品是现代主义文学的前驱或者处于现代主义的前期，如被布勒克称为“根子”作家的波德莱尔、福楼拜、陀思妥耶夫斯基和划在第一龄层的亨利·詹姆斯，杂志都有作品译文或者专论；另一方面，是时间属性之外的，作品本身的表现与现代主义之前的文学传统有较紧密的联系，容易获得传统的认可，特别是在形式和语言方面不具有较强的试验性的，如托马斯·曼、D·H·劳伦斯的小说和里尔克的诗。《文学杂志》介绍了这

[1] 艾伦·布勒克《双重形象》，赵少伟译，收入《现代主义研究》，袁可嘉等编选，中国社会科学出版社1985年版。

几位作家和他们的作品，而对以一己的方式把现代主义推向某种极端的普鲁斯特、卡夫卡等却未去问津。

今天，当我们用读卡夫卡或乔伊斯的眼光去看亨利·詹姆斯的时候，我们或许会觉得他简直就是个十分传统的作家，可是如果按照文学史发展的顺序来看，亨利·詹姆斯对于小说的新贡献就显得非常突出。也只有这样，才能解释詹姆斯为什么会成为《文学杂志》的头等嘉宾。《文学杂志》分四期连载了聂华苓译詹姆斯的小说《德莫福夫人》，刊登了侯健译詹姆斯的论文《小说的架构》[1]以及朱乃长译 Stephen Spender 著《论亨利詹姆斯的早期作品》[2]和林以亮写的《亨利詹姆斯与其小说》[3]。这四位都是《文学杂志》最基本的作者和译者，后三位与这本杂志的关系更紧密[4]，由此可见他们对詹姆斯的郑重其事。

林以亮的评论大致上能够代表当时译介者同时也是接受者的基本的认识："詹姆斯之所以不能受到当代读者的广大欢迎，主要还是因为他跑在他时代的前面。他虽生活于 19 世纪，可是他的气质、对艺术的看法、风格却属于一个道地现代作家所有。一般批评家都承认他开现代心理小说的先河。没有他，就不会有法国的普罗斯特（Marcel Proust），也不会有爱尔兰的乔埃斯（James Joyce）。他们三人非但在小说中运用近代心理分析的技巧，而且都写得一手

[1] 载《文学杂志》第 4 卷第 5 期。

[2] 载《文学杂志》第 4 卷第 5 期。

[3] 载《文学杂志》第 4 卷第 5 期。

[4] 《文学杂志》发行人刘守宜后来回忆说，林以亮、侯健、朱乃长都是"在杂志出版的那四年""出力最多的"。见《感想与希望》，为《文学杂志索引》前言。

好散文。同现代作家一样，詹姆斯也认为近代科学文明侵犯并伤害了创造者的想像力。他觉得唯有想像力才能组织并提炼生命中的精华。”

有时候，从过渡性作品中发现潜在的现代主义倾向与情绪，需要有比面对充分发展的现代主义文学更多的敏感。比如英国小说家凯塞琳·曼殊斐儿(Katherine Mansfield)的《园游会》(*The Garden Party*)，用浮泛的眼光很容易就把它只看成阶级性的揭露：一边是舞会和游乐，另一边，邻近的贫民窟却正有死亡降临。但是，《现代英国小说与意识流》一文却注意到了超出揭露的一面：在欢乐与死亡事件之后，小罗拉叫道：“‘生命岂不是……生命岂不是……’然而她说不出生命究竟怎么样。……罗瑞说：‘亲爱的，岂不是？’”

《文学杂志》对现代主义文学的介绍，突出了过渡性 页的文学之后，相对地留下一个空当，一跃而至50年代的 世界文学潮流之前，尽力呼应。杂志4卷6期翁宗策《叛徒》一文，即是介绍“替1950年代的文学展开了新的一页”的英国“愤怒的青年”(*Angry Young Men*)一派的代表作家和作品。杂志的译文有很多是从最新的出版物中翻译过来的，其中不少是关于当时文坛状况的分析与介绍，比如1959年11月20日出版的《文学杂志》7卷3期和12月20日出版的7卷4期连载的Alfred Kazin的论文《孤寂的一代》，就是翁廷枢从1959年10月号的*Harper's Magazine*上译出的，而论文的内容，又是“评50年代美国小说”，可谓反应迅速。另一个例子是对卡谬的介绍。1957年卡谬获诺贝尔文学奖，《文学杂志》给了他比亨利·詹姆斯更重的礼遇，翻译了他的小

说《客人》[1]、《荡妇》[2]、《叛教者》[3]、《沉默的人们》[4]和哲学随笔《薛西福斯的神话》片断，还配合作品译出了几篇评论，有《评卡谬的一部短篇小说集》[5]、《卡谬的"荒谬论"》[6]、《卡谬论》[7]和《论卡谬的小说》[8]。

(二)评介方式

《文学杂志》"外国文学评论"部分，大部分是译文，自己写的不多。但从不多的评论里，仍能发现当时的中国人在接受和认识西方现代主义时采取的特殊方式。上文曾用"稳重、耐心、细致"这样过于印象性的词汇来描述夏济安在引介现代主义过程中表现出的个人化特征，对此进行具体化和理论上的提升，就可以标示杂志的一种评介方式，即是：细读作品本文，在作品内部进行精心分析，常常特别偏重于技巧层面。曾经提到的《评彭歌的〈落月〉兼论现代小说》就可以看成是一篇借题发挥的这类文章。这样一种评介方式表现得非常突出的，还有邝文德的《谈黎尔克的诗》[9]、文孙的《一篇现代小说中象征技巧的分析》[10]等。

[1] 朱乃长译，载《文学杂志》第3卷第5期。

[2] 朱乃长译，载《文学杂志》第8卷第1期。

[3] 朱南度译，载《文学杂志》第8卷第2期。

[4] 朱南度译，载《文学杂志》第8卷第6期。

[5] Norman Podhoretz 著，朱乃长译，载《文学杂志》第4卷第3期。

[6] Jaceb Corg 著，编者译，载《文学杂志》第8卷第2期。

[7] Charles Rola 著，刘绍铭译，载《文学杂志》第8卷第2期。

[8] Germaine Bree 著，石庄译，载《文学杂志》第8卷第2期。

[9] 载《文学杂志》第1卷第2期。

[10] 载《文学杂志》第2卷第2期。

特别是《一篇现代小说中象征技巧的分析》，作者对凯塞琳·安·泡特的小说《盛开的犹大花》逐句逐段地讨论，其细致与功力令人惊叹。而且，作者做这样的工作，是有相应的理论和观念为基础的，作者说：

> 这篇文章拟特别注重技巧，注重分析，其实这也是现代文学批评的一个特色。至少在小说方面，因为日益趋近于诗的表现，企图发掘个人内心深处，乃至所谓潜意识里的奥秘，对于这样丰富而又难以了解的题材，要想接触和掌握，技巧分析被认为是非常重要的途径，小说批评家斯高娄（Mark Schorer）甚至说："技巧是一个作家用来发现、探索和扩展他的题材，传达它的意义以及估量它的价值的唯一方法。"现代的小说研究并不忽略作品所表现的人生意义、道德价值、时代精神或宗教企慕，但是小说作家利用新颖而精微的技巧，表达这些复杂的思想和环境，批评家也得从技巧的分析上面，找寻作品里的思想和意境。

尽管评介者并未对技巧做极端的强调，只是把技巧分析作为进入现代主义文学的"途径"，没有置作品的内涵于不顾，但是偏重技巧分析的作法本身就很难说不曾隐含剥离其技巧为我所用的心理，而且这样的实际效果几乎是不可避免要产生的。不过这也无可厚非，因为任何的诠释与接受行为都不可能不是对原作的拆解与重构，首先被吸收的也总是容易被吸收的那部分。

(三)译介内容

译介内容与选择标准密不可分，实际上谈标准的时候已经连带地把内容叙述过了。所以重复地提出这个问题，是想从文学流派和思潮的角度重新整理一下。

相应于对过渡性文学的偏重，象征主义文学和心理小说是译介的重要内容，可以为这两方面的内容挑选出具有代表性的论文：前者以叶维廉译 Wallace Fowlie 的《现代法国诗的特征》和《现代法国诗人谱》为代表，后者当推朱南度译 William York Tindall 的长篇文章《现代英国小说与意识流》。这是非常自然的，因为象征主义是西方现代主义中最早出现的流派，其精神与手法已渗透进后来的文学中，成为现代主义的基石；心理小说向意识流的发展，不仅是一场大胆的文学革命，而且第一次标举出在意识领域之内进行的大规模探索，反映了人对自身的认识正处于巨大的变化之中，而现代主义文学，从特定角度看正是这种巨大变化的结果。

对于存在主义思潮的译介是另一个重要内容，朱南度译 William Barrett 的《现代艺术与存在主义》可谓代表性论文。存在主义思潮席卷差不多整个世界，并不表示人们能够确切地知道它全部的含意，甚至可以说，准确的、严格的含意、概念之类的东西对于大多数人并不重要，在经历了两次世界大战的灾难之后，人们需要表达自己的情绪与感受，而存在主义这样一个含混的名词正好提供了表达的方

便。应该说，有两种人“创造”了存在主义，一是存在主义的哲学家和文学家“创造”的，另一种是普通人“创造”的大众化存在主义。在二者之间，最基本的内容是相通的，它们共同表达了对以往神圣价值的唾弃，表达了普遍性的空虚与绝望的感觉和荒诞的生存之境。《文学杂志》介绍存在主义，没有翻译和评介萨特，却相当明显地突出了卡谬一个人，我想可能有这样的原因：卡谬获1957年诺贝尔奖，是个热点；萨特1955年来大陆访问，并撰文赞扬新中国的社会主义制度，政治性的因素使他未能受到《文学杂志》的青睐。另一方面，从接受的角度看卡谬比萨特更好懂。更重要的原因在于，卡谬对荒诞的揭示，特别是那种薛西福斯式的不屈的战斗精神吸引了当时台湾的译介者。

在这里我想提及海明威。我无意把他当作一个存在主义者，但他有一段话在50年代下半期至60年代初期的台湾杂志上出现频率很高，事实上与存在主义思潮的反响是纠缠在一起的。这段话是《战地春梦》中的一节：

“神圣”，“光荣”，“牺牲”，“白白牺牲”这些字眼永远使我窘迫。这些辞句我们久已听惯见惯，有时候站在雨中，站得太远几乎听不见，只有大声喊出的几个字可以听到；也曾经读到这些，在告白上——张贴布告的人随手粘贴在别的告白上的告白——而我从来没有看见过任何神圣的东西，而光荣的事物也并不光荣，而牺牲也就像芝加哥的屠场，假若屠场里仅只把肉埋葬起来，不作他用。许许多多字眼都是不堪入耳，结果

只有地名是庄严的。……具体的村庄的名字，道路的号码，河流的名字，部队的番号，日期。抽象的字句如同“光荣”，“荣誉”，“毅力”，或是“神圣”，相形之下都是秽亵的。

在《文学杂志》上，这段话被两次引述，一次在张爱玲译 Robert Penn Warren 的《海明威论》[1]里，另一次在《现代艺术与存在主义》中。杂志上还有两篇关于海明威的文章，一是余光中译 Clinton S. Burhans 的《〈老人和大海〉：海明威对人类的悲剧观》[2]，一是朱乃长译《海明威访问记》[3]。某种意义上，海明威颇类卡谬，他一方面暴露出极端的空虚与绝望，另一方面又极力竖起一个永远不会被打垮的硬汉形象，比较能够认同薛西福斯。

五、“误读”检讨

虽然《文学杂志》对西方现代主义文学的翻译与评价几乎涉及到了各个时期和流派，但远算不上系统和完备，这还有待后来的杂志如《现代文学》等。探究原因，一方面，《文学杂志》并不以介绍西方现代主义为唯一的宗旨，其它种类的文章和当时的创作占去了很大的篇幅；另一方面，

[1] 载《文学杂志》第 1 卷第 3 期。
[2] 载《文学杂志》第 8 卷第 1 期。
[3] 载《文学杂志》第 5 卷第 1 期。

当时刊物同仁对西方现代主义的认识与理解尽管在台湾社会处于先觉者的位置，但却是大致上属于他们自己的初期阶段，即使杂志倾全力于此，也不一定就能够做得非常圆满。

但更有理论与历史价值的检讨还并不在上述方面，饶有趣味的是对现代主义文学的有意或无意的“误读”。这里面包含着接受者的知识结构和接受与阐释策略的问题。从策略性的角度考虑，引介者有意识地把西方现代主义反对传统文化和传统文学观念的尖锐性特征包裹起来，把易引起激烈反对的因素隐藏起来，以迁就当时的文化观念和文学意识，企求为它容忍和接受，用一种表面温和的方式达成内部结构的“改良”。鉴于当时台湾文坛保守势力对现代主义的攻击，无法排除《文学杂志》对现代主义阐释时存在这种“有意识”的情况。

但更重要的可能是引介者的精神与知识结构问题。在我看来，现代精神本质上是自传性的，即使从外部引入，也必须自身内部具有同质的东西相呼应，互相激发。夏济安在精神和心态上基本属于现代主义文化之前的阶段，他具有某种浪漫精神，也曾有一段经历在内心造成强烈的浪漫体验，但在深深品尝了浪漫的苦楚后，退而回到愈加谨慎与保守的心态上去。[1]在知识结构上，深厚的中西传统文学素养反而成了理解与接受现代主义的一种负担，在对现代主义进行阐释时，他更看重在传统与现代之间能够沟通

[1] 参见《夏济安日记》，台北言心出版社1975年第1版。

的部分，具体的阐释过程往往表现出用现代之前已有的语言与术语进行操作，在阐释与阐释对象之间存在着明显的不和谐；这也很难怪有些研究者把《文学杂志》简单地看成一份提倡现实主义的杂志，特别其根据只是建立在对创刊号的《致读者》的字面理解上。

一般说来，接受者总是带着先在的精神与知识结构去接受一种新东西，接受的初期，不可避免地用原有的意义系统去阐释陌生的事物，不可避免地存在各种程度的“误读”。但是理想的接受过程的发展必须不断超越初期的状况，不断缩小“误读差”，即使永远无法达到但也必须不断趋向“真实”的“原样”。大致上，《文学杂志》缺少这种接受过程的发展。

另外还需要提出的是，在西方众多的理论与批评流派中，夏济安和《文学杂志》特别偏重新批评方法的运用。新批评本身就带有一定的保守性，特别是施之于对现代主义文学的剖析，把作品从社会和文化中孤立出来考察，其保守性就愈发明显。因为现代主义彻底反叛传统、反抗社会的力量被排除在阐释领域之外，剩下的就只能是对封闭在作品“内部”各种花样的过分关注。

总括观之，《文学杂志》对西方现代主义文学的“误读”，其倾向是化解、掩盖、漠视现代主义文学最震撼人心、最刺痛传统与社会的力量，而这种力量，恰恰正是现代主义核心的表现。

但是，尽管存在这种倾向，核心质的东西还是要突破化解、掩盖、漠视的阐释表面显现自身，阐释与阐释对象之

间的不和谐，正是阐释对象努力显现自身的证明，它顽强抗拒原有意义系统的同化性阐释，并破坏原有的意义系统本身，不可遏止地突出自身崭新的、充满生机的全部面貌。这也就是为什么《文学杂志》对西方现代主义的译介产生巨大影响的原因，否则这种影响是无法解释的。

六、《文学杂志》与现代小说创作

《文学杂志》一方面引介西方现代主义文学，另一方面注意扶植青年作家的成长，后来创办《现代文学》的白先勇、王文兴、陈若曦等都在《文学杂志》上发表过作品，夏济安和《文学杂志》对他们的影响是非常大的。需要说明的是，这种影响要到后来才看得更明显，不一定就在当时发表的作品中清楚地反映出来。比如，日后成长起来的作家中有很多曾对亨利·詹姆斯感兴趣并受其影响，突出的例子像欧阳子在很长时间里不断研读詹姆斯，王祯和几成詹姆斯的信徒，文学观念和创作风格十分近似。这与《文学杂志》对詹姆斯的推崇有很大关系。这是其一；其二，他们当时初试创作，一般说来，现代主义的意识不一定就很强烈，文学本身的实验性也不是特别自觉，到后来，他们才会有充分的发展。像王文兴，在《文学杂志》上发表过三篇小说、一篇散文，已露其文学意识之端倪，但力作尚在后头；再如杂志的另一位小说作者丛甦，其被白先勇称为“台湾中国作家受西方存在主义影响，产生的第一篇探讨人类基本存

在困境的小说"《盲猎》是在后来的《现代文学》上发表的。尽管如此,《文学杂志》却是台湾第一块滋润催生现代小说的园地,下面以白先勇和陈若曦为例做一个简单的叙述。

"有一天,在台南一家小书店里,我发觉了两本封面退色,灰尘满布的《文学杂志》第1、2期,买回去一看,顿时如纶音贯耳,我记得看到王镇国译华顿夫人的《伊丹傅罗姆》,浪漫兼写实,美不胜收。……夏济安先生编的《文学杂志》实是引导我对西洋文学热爱的桥梁。我作了一项我生命中异常重大的决定,重考大学,专攻文学。"白先勇进入台大外文系后,"最大的奢望便是在《文学杂志》上登文章",[1]后来他的处女作《金大奶奶》和《入院》(后改名《我们看菊花去》)就分别发表在《文学杂志》5卷1期和5卷5期上。《入院》"出于无意识"运用了象征手法,"经夏先生指点后,有了自觉,开始运用象征与写实的手法,逐渐确立了自己的风格"。[2]

仔细看来,白先勇一直都不是一个具有浓烈的现代主义色彩的作家,他身上特有的历史感和文化上的乡愁养成他尊重传统、略显保守的文化气质(这一点使他在他们那一批现代作家中与夏济安最为接近),同时,在他的作品中也很容易看出从西方文学训练中获得的技巧和从对现代主义的体会中悟得的精神,这些不同性质的东西共处,有时候竟然非常和谐,成就一些不凡的作品,还有不少的时候却不可避免地产生互相分离的效果。

---

[1] 白先勇《蓦然回首》,编入《台湾作家创作谈》,海峡文艺出版社1985年版。

[2] 《恩师夏济安 塑造白先勇》,载1979年8月28日《中国时报》。

陈若曦分别在《文学杂志》4卷1期和6卷1期发表的小说《钦之舅舅》和《灰眼黑猫》，以异常的方式表现异常的世界，它们出自一个女大学生的手笔，不能不令人非常吃惊。在此，我愿意摘引叶维廉对陈若曦小说的描述。[1]叶维廉指出，陈若曦初期的小说，“情绪激溢，语言夸张，着重戟刺，小说的进展被强烈的未受节制的主观意识及偶发而具爆炸性的潜意识活动所左右”、“异情异境”、“绝境”、“狂暴面”成为小说的题材，“作者在迷惑于神秘引力（如《钦之舅舅》中的月亮）及神秘的破坏力（如《灰眼黑猫》）之余，常常有意识把异乎寻常的怪异行为、意识、现象夸张及神秘化，作为她小说中的引力，在这个夸张及神秘化的过程中，她依赖着一个近乎‘暴风雨’的狂乱的语言和律动”。叶维廉还特别说道：“我们手上没有资料证明陈若曦曾否细读‘阴森大师’艾嘉·爱伦·坡的象征作品，但她迷惑类似的神秘气氛，如《灰眼黑猫》在气氛的层次上几乎像坡的《大黑鸦》那样，一层一层把黑的气氛加深，把出场的人物都作了‘可怕的扭曲’，把死亡的必然性——甚至可以说粘性紧握不放，如影随形，而使其他在此气氛中出现的事物人物都带上表现主义的可解不可解之间的象征，小说中的黑猫是显著的死亡的化身了，但田中突现的老灰婆，‘额上缠了一块黑纱’，在小说中出现的时候，可以说是一种气氛的元素放射着暗示死亡的可能。”可以做一点补充说明，即是《文学杂志》4卷3期刊载过余光中译《爱伦坡诗选》，其中就有

[1] 叶维廉《陈若曦的旅程》，原载1977年11月7日《联合报》副刊，后收入《联副三十年文学大系/评论卷③现代文学论》。

《大黑鸦》一诗。叶维廉的描述既传真又精彩，但是他"因为她依赖着一种无法与外在现象对证的神秘世界作为她语言的发挥"而把《钦之舅舅》等称为"失败的作品"，却未可轻易认同。为什么一定要用对外在现实和现实深度的揭示来做为衡量标尺呢？叶维廉认为陈若曦后期的《尹县长》等是优秀作品，可以表明他评价时的写实主义立场。显然《文学杂志》时的陈若曦（一直到《现代文学》初期）不是一个客观写实主义者，她正是用"无法对证"的文学来表明她是一个特殊的现代性作家。

七、结语：新世界的诞生

《文学杂志》致力西方现代主义文学的译介，引导现代性创作，它的刊龄虽仅四年，却是当代台湾史上一份重要的文学杂志，影响后世，功不可没。它的继承者《现代文学》将其精神发扬光大，引介与创作并举，使现代主义成为60年代台湾文学的主潮。台湾当代元老评论家叶石涛，其文学观念中颇多与现代主义相左的地方，但他在《台湾文学史纲》中还是指出："50年代末期的《文学杂志》的出现，的确扭转了50年代闭锁的文学风气，提供了另一扇门，让跟官方文学意见不同的作家发抒较不被束缚、自由、异质的文学理论和主张，它刺激了60年代'横的移植'的浪潮的汹涌起伏。这也是继承胡适的主张下了一个有力的注脚：即文学应该是人的文学，自由的文学，作家必须在自由的环

境下自由创作,不须任何机构的辅导。"[1]

如果我们把现代主义看成是文学的一种"形式",那么,它在台湾的被接受,可以做两层意义的理解,一是接受者自身需要这种"形式";第二,"形式"为接受者创造了一份新的"内容",一个新的世界。《文学杂志》就是这个新世界的一块诞生地。杂志8卷4期上,W.V.O'Connor在《谈现代小说》一文中把这第二层意思说得清楚明白,值得引述并作为对《文学杂志》译介西方现代主义文学之深层意义的揭示:

> 所谓艺术家创造时代或创造世界(意谓:在他们没有把时代或世界的特征摄入艺术形式之前,那时代或世界还未被描述,因此也未为人们透彻了解),这个似是而非的论调当然要涉及形式问题。若说在我们没有看到出自具有创造和敏感性的艺术家手下的,那些有意义和有条理的艺术品之前,我们并未了解我们所处的是怎么样的世界,并不算太过分其词。奥登(W.H.Auden)曾于某文中说,一个平庸的诗人和一个伟大的诗人分别就是:前者只能唤起我们以往对许多事物曾有怎样的感觉,后者则能使我们如梦初醒地明白我们对这些事物的感觉。"感谢这首诗给我的启示,从今以后,我将有不同的感觉。"对于这一句话,我们还可以补充地说:诗人能使我们首次看到一个时代的

[1] 叶石涛《台湾文学史纲》第107页,文学界杂志社1987年版。

特征。……形式——象征的架构——不是生活的印模，它是一种代表，它能使我们更透彻地了解存在艺术以外的各项事物。

1991年12月写成

1992年5月定稿于复旦南区

（原载《文艺争鸣》1993年第3期）

主要参考书(篇)目

Matei Calinescu, *Faces of Modernity*, Bloomington, Indiana University Press, 1977.

Irving Howe, *The Idea of the Modern in Literature and the Arts*, New York, Horizon Press, 1967.

Stephen Spender, *The Struggle of the Modern*, Berkeley and Los Angels, University of California Press, 1977.

《现代主义文学研究》,袁可嘉等编选,中国社会科学出版社,1989年。

《现代主义》,马·布雷德伯里、詹·麦克法兰编,上海外语教育出版社,1992年。

《波德莱尔美学论文选》,人民文学出版社,1987年。

《二十世纪文学评论》,戴维·洛奇编,上海译文出版社,上册1987年,下册1993年。

《发达资本主义时代的抒情诗人》,瓦尔特·本雅明著,北京三联书店,1989年。

《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,M·巴赫金著,北京三联书店,1988年。

《现代百年》,诺斯洛普·弗莱著,辽宁教育出版社,1998年。

《晚期资本主义的文化逻辑》，弗雷德里克·詹明信著，北京三联书店，1997年。

《中国政治思想史》，萧公权著，辽宁教育出版社，1998年。
《西学东渐与晚清社会》，熊月之著，上海人民出版社，1994年。
《剑桥中华民国史》，费正清主编，上海人民出版社，1991年。
《中国资产阶级的黄金时代（1911—1937）》，白吉尔（Marie－claire Bergère）著，上海人民出版社，1994年。

《中外文学关系史（1898—1937）资料汇编》，贾植芳主编，此书目前尚未出版。
《二十世纪中国文学史论》，王晓明主编，东方出版中心，1997年。
《批评空间的开创》，王晓明主编，东方出版中心，1998年。
《中国新文学整体观》（增订本），陈思和著，台湾业强出版社，1990年。
《鸡鸣风雨》，陈思和著，学林出版社，1994年。
《章太炎生平与学术》，王煜等著，北京三联书店，1988年。
《章太炎年谱长编》，汤志钧编，中华书局，1979年。
《章太炎学术年谱》，姚奠中、董国炎编撰，山西古籍出版社，1996年。
《"文学复古"与"文学革命"》，木山英雄著，载《学人》第十辑，江苏文艺出版社，1996年。
《作为新文学思想资源的章太炎》，李振声著，日本信州大学人文学部人文科学论集《文化交流学科编》第35号抽印本，2001年。
《王国维年谱长编》，袁英光、刘寅生编撰，天津人民出版社，1996年。
《鲁迅》，竹内好著，浙江文艺出版社，1986年。
《鲁迅、创造社与日本文学》，伊藤虎丸著，北京大学出版社，1995年。
《美的偏至——中国现代唯美—颓废主义文学思潮研究》，解志熙著，上

海文艺出版社,1997年。
《沙上的脚迹》,施蛰存著,辽宁教育出版社,1995年。
《我的读书生涯》,赵萝蕤著,北京大学出版社,1996年。
《王佐良文集》,外语教学与研究出版社,1997年。
《一个民族已经起来》,江苏人民出版社,1987年。
《对话与漫游——四十年代小说研读》,钱理群主讲,上海文艺出版社,1999年。
《一九四八:天地玄黄》,钱理群著,山东教育出版社,1998年。

《章太炎全集》,一至六册,上海人民出版社,各册初版时间分别为:1982年、1982年、1984年、1985年、1985年、1986年。
《王国维文学美学论著集》,周锡山编校,北岳文艺出版社,1988年。
《王国维哲学美学论文辑佚》,佛雏校辑,华东师范大学出版社,1993年。
《远生遗著》(增补影印版),黄远庸著,商务印书馆,1984年。
《鲁迅全集》,人民文学出版社,1981年。
《微雨》,李金发著,北新书局,1925年。
《为幸福而歌》,李金发著,商务印书馆,1926年,
《食客与凶年》,李金发著,北新书局,1927年。
《梁宗岱批评文集》,珠海出版社,1998年。
《戴望舒诗全编》,浙江文艺出版社,1989年。
《雕虫纪历》(增订版),卞之琳著,人民文学出版社,1984年。
《花一般的罪恶》,邵洵美著,上海金屋书店,1928年。
《诗二十五首》,邵洵美著,上海时代图书公司,1936年。
《刘呐鸥小说全编》,学林出版社,1997年。
《穆时英小说全编》,学林出版社,1997年。

《施蛰存文集·十年创作集》，华东师范大学出版社，1996年。
《传奇》，张爱玲著，人民文学出版社，1986年。
《张爱玲散文全编》，浙江文艺出版社，1992年。
《胡风全集》，湖北人民出版社，1999年。
《胡风路翎文学书简》，安徽文艺出版社，1994年。
《财主底儿女们》，路翎著，人民文学出版社，1985年。
《路翎文集》，安徽文艺出版社，1995年。
《叶公超批评文集》，珠海出版社，1998年。
《西南联大现代诗钞》，中国文学出版社，1997年。
《冯至选集》，四川人民出版社，1985年。
《穆旦诗全编》，中国文学出版社，1996年。
《沈从文文集》，花城出版社、三联书店香港分店，1982—1984年。
《沈从文别集》，岳麓书社，1992年。
《沈从文散文全编》，浙江文艺出版社，1994年。
《沈从文批评文集》，珠海出版社，1998年。
《从文家书》，上海远东出版社，1996年。

主要人名索引

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

W

X

Y

Z

后 记

《20世纪上半期中国文学的现代意识》这部书稿，从1997年下半年动笔，到现在完成，快满四年了。我大概不算一个偷懒和拖拉的人，字数非常有限的书却用了这么长的时间，也许多多少少能够见出写作的艰难。其实写作的过程中也可以机巧地绕过一些问题，避开一些困难，轻松叙述的诱惑一直存在着，有时候自己也确实想退让一下，妥协一点，但最终还是坚持下来了，虽然结果不十分令人满意，研究、思考和写作过程中一直保持的精神上的紧张性和叙述上的难度，在我个人，却是一种值得纪念的内心经验。

如果要追溯做这个题目的来历，时间就更长一些。我最初触及这个题目是在1990年，那时做的是“西方现代主义与中国文学”，阅读和积累了大量的资料，思路基本上是比较文学的影响研究模式，希望能够在这一模式下梳理20世纪中国文学和外国文学的关系，“现代主义和中国文学”

的关系只是其中的一部分。但就是在那时，心中的不安和疑惑也很强烈，所以写了几篇论文，就决定不能再这样写去了。本书特意加了一个附录，《论台湾〈文学杂志〉对西方现代主义的介绍》，就是那个时候写的，可见当时处理问题的思路、重心和方式，如果仔细，也依稀可见与此同时对这一思路、重心和方式的微弱的反抗。

那时候虽然对既成的思路和方式不安和疑惑，但找不到根本的解决办法，思想上很苦恼。这种苦恼一直持续了好几年，表面上没有再研究这个题目，可心里一直想着，也就一直苦恼着。

到1996年，回头重做这项研究，一下子跳出来了“中国主体”的观念，苦恼一下子被扫去大半，心里亮了许多。

但要把这个想法落实到具体的研究、写作之中，还有很多需要磨合的地方。本来我的设想是：把中国文学的现代意识当成一个具有完整过程的整体，就像一个生命一样，来描述它的发生、发展、高潮、衰落，这样的描述能够提供一个清晰的脉络，提供一个相对独立和自足的系统。如果这样来描述和研究，一定会获得很多研究者的首肯，长期以来我们习惯于这样来看待问题和思考问题，我们不但自己这样思考，也希望别人这样思考，更严重的是，我们希望事物也像我们思考的那样发生、发展，那样有一个清晰的脉络。

可是当我真正深入到研究中去的时候，我发现我的设想只能是一个设想而已，事物根本就没有像设想的那样发生、发展。在研究中我得出了一个关于中国文学现代意识

的基本看法：它不断发生，甚少发展，不成系统。在一二十年代就出现的现代意识不一定就在后来的时间里得到继承和发展，说不定多年之后还要重新来过；后来者的水准和高度不一定就超过先行者；它散乱地出现，不可能有一个自足的系统。这部书稿的主要部分是一个个的问题和个案研究，也正是基于这样一个基本的事实和判断：中国文学现代意识的重要体现，通常也就是集中在一个个的具体的问题和个案上。

那么，我所说的"现代意识"是一个什么样的概念呢？用这样一个概念，有一个意图，是要和两个通行的概念区别开来。一个是"现代性"，这几年这个词出现的频率很高，对于我的研究来说，它的指涉范围过大；另一个词是"现代主义"，它本身是个西方的概念，直接用来指涉中国的文学实践，常常免不了贴不上的尴尬，所以在本书中，除了西南联大一章明确用了现代主义这个概念之外（用在这里我觉得是恰当的），其他地方都有意避开了。可是无论如何"现代意识"都免不了和"现代性"、"现代主义"的深刻牵连。我在导论里对它进行了文学现代主义式的限定，尤为重要的是，特别强调了它的中国主体性，强调了基于这种中国主体的自觉对现代性设计的偏离、反省和抗争。这样的限定和强调我觉得是基本的、必须的，否则这个概念就会显得过于宽泛而失去有效的针对性。这同时也就意味着对论题的范围进行了限定。

既然我并不认为现代意识是成系统的，那么也就不可能用它来贯穿中国现代文学史，它也不可能成为衡量现代

文学成就的唯一标准。许多重要的作家作品完全可以而且也应该从不同的角度去评价和获得文学史上的地位。

1999年5月我以书稿中的大部分内容作为博士论文进行了答辩。参加论文答辩和评阅的诸位先生给予了切实的鼓励，提出了诸多富有启发性的意见。此后的两年里，在反复考虑这些意见的基础上，我又做了修改并增写了部分内容。在本书出版之际，我特别要感谢他们：答辩委员会的贾植芳教授、钱理群教授、夏仲翼教授、谢天振教授、王晓明教授，评阅论文的袁进教授、杨剑龙教授、王光东教授。

回顾自己走过的路，幸运的是一直伴随着师友们诚挚的关爱和无私的帮助。本书的写作一如既往地受到我的导师贾植芳先生、陈思和老师和李振声老师的支持与启迪，言传身教，铭感在心。书中一些想法的形成和一些具体困难的克服也直接从我的朋友乔向东兄、宋炳辉兄、王宏图兄、张业松兄、刘志荣兄等那里受益，这是应该特别说明的。为这本书的出版，我还要特别感谢未曾谋面的三联书店的许医农老师，感谢她的信任、督促和一丝不苟的工作。

2001年7月16日于复旦大学

出版后记

当前，在海内外华人学者当中，一个呼声正在兴起——它在诉说中华文明的光辉历程，它在争辩中国学术文化的独立地位，它在呼喊中国优秀知识传统的复兴与鼎盛，它在日益清晰而明确地向人类表明：我们不但要自立于世界民族之林，把中国建设成为经济大国和科技大国，我们还要群策群力，力争使中国在21世纪变成真正的文明大国、思想大国和学术大国。

在这种令人鼓舞的气氛中，三联书店荣幸地得到海内外关心中国学术文化的朋友们的帮助，编辑出版这套《三联·哈佛燕京学术丛书》，以为华人学者们上述强劲呼求的一种纪录，一个回应。

北京大学和中国社会科学院的一些著名专家、教授应本店之邀，组成学术委员会。学术委员会完全独立地运作，负责审定书稿，并指导本店编辑部进行必要的工作。每一本专著书尾，均刊印推荐此书的专家评语。此种学术质量责任制度，将尽可能保证本丛书的学术品格。对于以季羡

林教授为首的本丛书学术委员会的辛勤工作和高度责任心，我们深为钦佩并表谢意。

推动中国学术进步，促进国内学术自由，鼓励学界进取探索，是为三联书店之一贯宗旨。希望在中国日益开放、进步、繁盛的氛围中，在海内外学术机构、热心人士、学界先进的支持帮助下，更多地出版学术和文化精品！

生活·读书·新知三联书店

1997年5月

［Ｇｅｎｅｒａｌ Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝２０世纪上半期中国文学的现代意识
作者＝
页数＝２９６
ＳＳ号＝０
出版日期＝